

Loknaya Series : Title No 221

VIVEK KR RANG

(Book Reviews)

Edited by

DR DEVISHANKAR AVASTHI

Chhatiya Jangh

Publication

First Edition 1964

Price Rs 7.00

©

आन्धीत अन्धीत

वडाहल

वडाहल अन्धीत

१, अन्धीत अन्धीत, अन्धीत-१२

अन्धीत अन्धीत

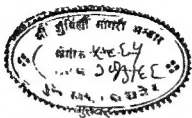
अन्धीत अन्धीत, अन्धीत-१२

वडाहल

अन्धीत अन्धीत अन्धीत अन्धीत, अन्धीत

अन्धीत अन्धीत १२.१२

अन्धीत ०.००



भाचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी
को

• एक प्रामाणिक अनुभूति और
बृहतर माध्यमकी खोज

१. प्रामाणिक अनुभूति : प्रभाकर माचवे
('हरी घासपर खण भर' : अजेय) ३
२. 'अर्चना'का कवि : नरेश मेहता
('अर्चना' : निराला) ९
३. अत्यन्त व्यक्तनिष्ठ : प्रभाकर माचवे
('दूसरा सप्नक' : सप्ना०-अजेय) १९
४. आधुनिक और पुरातनका समतुलन : बालकृष्ण राव
('अतिमा' : सुमित्रानन्दन पन्त) २३
५. धूपसे धान तक : बालकृष्ण राव
('धूपके धान' : गिरिजाकुमार माधुर) ३५
६. 'चक्रचूड़'का कवि : जगदीश गुप्त
('चक्रचूड़' : कुँवरनारायण) ४६
७. रघुपाका दीर : अजित कुमार
('ओ अग्रस्तु व मन' : मारुभूषण अग्रवाल) ६०
८. रामशेरकी कान्यानुभूतिकी वनादट : विजयदेव नारायण साहू
('कुछ कविताएँ' तथा 'कुछ और कविताएँ' : रामशेर-
बहादुर सिंह) ६८

९. एक पसंनल रत्न जो निबन्ध होते-होते बच गया :
 शमशेखदादुर सिंह ९३
- ('हीसरा सप्तक' : 'अज्ञेय')
१०. लोक-संवेगकी सम्बद्धता : सुरेन्द्रकुमार दीक्षित १०४
- ('बंशी और मादल' : ठाकुरप्रसाद सिंह)
११. कनुप्रिया : राग-सम्बन्धोंकी वैचारिक पृष्ठभूमि :
 स० ही० वात्स्यायन १०६
- ('कनुप्रिया' : धर्मवीर भारती)
१२. आधुनिक संवेदनाके स्तर : रघुवंश ११५
- ('काठकी घण्टियाँ' : सर्वेश्वरदयाल सक्सेना)
१३. जीवके कर्मकी परिमाणा : भशोक राजपेयी १२६
- ('श्रीद्विपोंपर पूजमें' : रघुवीर सहाय)
१४. नये नामके अन्वयगत अन्वेषणमें : नामवर सिंह ११६
- ('भभी बिलकुल अंधी' : केदारनाथ सिंह)
१५. उर्वशी : दर्शन और काव्य : गजानन माधव मुक्तिषोध १४४
- (उर्वशी : 'दिनकर')
१६. एक गृहचर माध्यमकी खोज : कुँवरनारायण १५०
- ('अँगनके पार द्वार' : अज्ञेय)
१७. नलिनविलोचन शर्माकी कवितारत्न : राजधोर सिन्हा १६०
- ('त्रैलोक्यके प्रपञ्च' में संकलित नलिनवतीकी कवितारत्न)
१८. एक सुसम्बद्ध परम्पराका विकास : हस्तिनारायण व्यास
- ('दिवन्त' : विलोचन शास्त्री)

● यथार्थकी पहचान

१६. सुन्दर पके फलमें कीड़े : मागधनरायण उपाध्याय
- ('नदीके डीप' : 'अज्ञेय')

२०. हिन्दी उपन्यासकी एक नयी दिशा : लेमिचन्द्र जैन
('पैदाश धावन' : फणींदरनाथ 'रेणु') २००
२१. एकदृके बाहरका यथार्थ : यशपाल
('जयसदन' : जैनेन्द्रकुमार) २२०
२२. एी भास्यार्थ : राजेन्द्र सादव
('बुंद और समुद्र' : अमृतलाल नागर) २४५
२३. कथासिप्यका विसिष्ट प्रयोग : निर्मल धर्मा
('परती : परिकथा' : फणींदरनाथ 'रेणु') २४३
२४. अनुभूति और विचारकी असंगति : भोमप्रकाश दीपक
('जबड़े हुए सोच' : राजेन्द्र सादव) २७०
२५. कविदृष्टिका अभाव : कुंवरनारायण
('मूढा-सच' : यशपाल) २७३
२६. दूसरीका मरक : श्रीकान्त धर्मा
('अंधेरे मन्द कमरे' : मोहन राकेश) २८६
२७. अनुभूति और अभिव्यक्तिकी ककारमक अन्विति :
लेमिचन्द्र जैन
('यह पय बन्धु था' : मरेन मेहता) २९७
२८. एक दूटा दर्पण : देवीसंकर अवस्थी
('बाद चन्द्रलेख' : हजारीप्रसाद द्विवेदी) ३१३

अनुभवका अपनापन

२९. सामाजिक यथार्थका उद्घाटन : धर्मवीर भारती
('पान-फूल' : माकण्डेय) ३३३
३०. लसाधारण मनोवैज्ञानिक श्रमण : दुष्यन्तकुमार
('ब्रह्म और माता' : कमल जोशी) ३३६

1. सचेतन ज्ञान एवं विस्तृत अनुभव-प्रतिक्रिया का प्रकृतता :
 माइकेलसेव १५१
2. सत्यवर्गों के पारसी : ह्योडेन १५८
3. कार्यालय कथा रति : कामरा मिद १५१
4. 'संगीत' : निमेष कमी १५१
5. भद्रकंठे कात एट भीतकहा रूप - माइकेलसेव १५१
6. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
7. अनुभवका भद्रकणन : सुवकाय मिद १५१
8. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
9. अनुभवका माइकेलसेव सुवकायवत १५१
10. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
11. माइकेलसेव कात : माइकेलसेव १५१
12. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१

• संगीत और रसिक

13. माइकेलसेव कात : माइकेलसेव १५१
14. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
15. अनुभवका माइकेलसेव सुवकायवत १५१
16. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
17. माइकेलसेव कात : माइकेलसेव १५१
18. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
19. अनुभवका माइकेलसेव सुवकायवत १५१
20. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१
21. माइकेलसेव कात : माइकेलसेव १५१
22. 'संगीत' : उद-उभाव 'काल' १५१

विवेक के
रंग

भूमिका लिखनेमें मुझे बेहद आलस लगता है। परिणाम है कि पिछले साल-भर से प्रस्तुत संकलनकी पाण्डुलिपि लगभग तैयार पड़ी है, पर तकाशोके बावजूद प्रकाशनायें नहीं हो जा सकी — भूमिका लिखनी थी न! पर इस आलसमें एक बड़ा भय सामने आया — हिन्दी-प्रकाशनोंकी पतितके कारण हर महीने अच्छी किताबें मिलनेकी तो आशा ही की जा सकती है पर पुस्तक-समीक्षाएँ तो बकसूर मिल जाती हैं। अतएव इस प्रकारके संकलनमें निरन्तर जोड़-तोड़, घटा-बढ़ीकी समस्या उठने लगती है। घिमे स्वयं कमसे कम पन्द्रह समीक्षाएँ इन दिनों हम संकलनमें जोड़ी या घटायी हैं। इस निरन्तर परिष्कार-प्रक्रियामें चकराकर ही इस पुस्तक-समीक्षा-संकलनकी भूमिका लिखनेका आलस तोड़ सका। यह परिष्कार भी पिछले वर्ष ही नहीं हुआ है — पिछले चार वर्षोंसे इस संकलनपर काम करता आ रहा हूँ। बीच-बीचमें खपनमें ही बदलाव नहीं हुए, स्वयं सम्पादककी भी स्थान बदलना पड़ा। बीबिस, कानपुरसे दिल्लीकी उजाड़-पछाड़, सामान्येतिगत स्पष्टताओं, संकलनकी उपयोगिता सम्बन्धी संकल्पों-विकल्पों आदिके मध्य काम अटवता-भटकता बढ़ता रहा। जून १९६१ में इस संकलनका जो ढाँचा सामने आया था उसे बहुत-कुछ बदलना पड़ा है। सबसे अनेक महत्वपूर्ण पुस्तकें सामने आयी हैं और अनेक गणनीय समीक्षाएँ। इनकी जोड़ते-घटाते हुए सोचा था कि भूमिका पचास पृष्ठोंसे कम क्या होगी; पर अब लिखने बैठा हूँ तो बहुत लम्बी भूमिका लिखनेका न साहस है और न समय। वामद पन्ना लम्बी भूमिकाका बीबिस्य भी

मनमें रोप नहीं रहा । आग्रिह हिन्दी-आलोचनाके इतिहास का मानसङ्गो-
पर एक गोप-निकम्प-द्वैता भासो-भरकम दस्तावेज वेन करना बहाना
उत्पन्न होगा ? बहरहाल, अब जो भूमिका है वह गूबगूब ही इन
संकलनकी भूमिका है—शानो कि जित भूमिपर रगकर संकलनकी प्रानि
या विनिष्टाका नबडोकी परिषय प्राप्त किया जा लके ।

समसामयिक लेखनकी वर्षा अधिकांश पुस्तक-समीक्षाके लक्ष्यों तक
ही सीमित रहती है । और इन समीक्षाओंमें अकसर महत्वपूर्ण समस्याएँ
ही नहीं उठायी जाती, आलोचना-व्यक्तिके बदलावके आरम्भिक लक्षण
भी दिखाई पड़ते हैं । ये दो ऐसे लक्ष्य थे जिन्होंने इन संकलनके लिए
प्रेरित किया । ऐसा प्रतीत हुआ कि समकालीन महत्वपूर्ण पुस्तकोंकी
रणनीय समीक्षाएँ यदि एक स्थानपर संकलित की जायें तो नबनेखन
क संविलष्ट चित्र ही सामने नहीं आवेगा, आलोचनाके नये विवेक य
इतिको भी अधिक संकेन्द्रित ढंगसे देसा जा सकेगा ।

इन दोनों बातोंमें अर्हातक पहलका प्रश्न है, कहा जा सकता है कि
आलोचनात्मक लेख भी बराबर लिखे जाते हैं । इस लक्ष्यको धै अस्वीकार
करता । [और यदि सुविधा मिली तो पिछले १५ वर्षोंके ऐसे
शौके संकलन-सम्पादनकी भी चेष्टा करूँगा ।] परन्तु फिर भी इतना
ही जा सकता है कि इस प्रकारके लेखोंका एक बड़ा अंश ऐसा
है जिनमें कि घूम-फिरकर कुछेक कवियोंके कुछेक संग्रहोंकी कुछेक
शैली या बक्तियोंकी उदाहरणोंकी परम्परा चलती रहती है । उदाहरण-
की कविता'पर लिखे गये अधिकांश लेखोंमें 'सप्तको'के ही कु
और इन सप्तकोमें संकलित कविताओं या बक्तियोंपर ही प्रतः
रहे हैं । अधिकांश लोगोंने यह देखनेका बह नहीं उठाय कि
आहू भी उतनी ही महत्वपूर्ण रचनाशीलताके दर्शन होते हैं तथा
आये कवियोंकी कहीं अधिक महत्वपूर्ण रचनाएँ 'सप्तको'से
की संकलित हैं । इस कारण यह कहनेमें मुझे कोई हिचक

नहीं है कि समसामयिक लेखन-वर्षा और विमर्शका ज्यादा सही प्रति-
निधित्व पुस्तक-समीक्षाओंके संकलनमें देखा जा सकता है। लेखन और
समीक्षण दोनोंका ही अद्वैत-व्यक्तित्व इस संकलनमें मिल
सकता है। यहाँ तक कि तमाम विमर्श-प्रवादोंकी अनुभूति भी इनमें
विलक्षण है।

अर्थात् दूसरी बात, पुस्तक-समीक्षाओंकी गणनीयता या महत्ताका
सम्बन्ध है, इस सम्बन्धमें इनकार नहीं किया जा सकता कि पुस्तक-समीक्षाओं-
का स्तर हिन्दीमें, सामान्य रूपसे, अगम्भीर है और उसके प्रति असन्तोषका
एक धीला स्वर हमेशा सुननेको मिलता रहता है। पर यही बात कमोबेश
बया बयिताओं, कहानियों, उपन्यासों या नाटकोंके ऊपर नहीं लागू
होती? कृति साहित्यके नामपर पेश किया गया कितना साहित्य काय
बन जाता है, इसका अनुमान लगाना बहुत कठिन नहीं है। पर इस
कूड़ेके ढेरके बीचसे ऐसी रचनाएँ ऊपर आ जाती हैं जो पुरे सुनकी
रचनात्मक जाकासाकी सार्थकता एवं सिद्धि दे देती हैं। इसी प्रकार
समकालीनता-शोष और समसामयिक लेखनका जोखन सम्पर्क नयी
आलोचनात्मक प्रजाको जन्म देता है तथा अगम्भीर समीक्षाओंके बीच
अगम्भीर और गणनीय समीक्षा-क्रियाको सामने के आता है। आलोचनाकी
यह भ्रंशर छापी होगी कि वह तमाम समसामयिक लेखनसे बड़ा रहे।
यह बात मैं बराबर कहता रहा हूँ कि समकालीनता-शोषसे रहित आलो-
चनाकी आलोचना नहीं कहा जा सकता—शोष, वाग्द्वेष या कुछ और
मले ही कह लिया जाये। आलोचनाका पहला दायित्व नवलेखनके प्रति
ही है। आलोचना-वर्षा उदय त्रिभुजा सांस्कृतिक प्रक्रियाका अंग है जसमें
उसे समसामयिक साहित्यकी दुकहला एवं मूक-विन्धा दोनों ही से उल्लाना
पड़ता है। इस बीच हिन्दीकी एबेडेमिक आलोचनाएँ जो आरंभ होते
रहे हैं (और ऐसी आलोचनाएँ लिखनेवाले केवल विद्वत्सिद्धांतवादी ही
सीमित नहीं हैं—रचयिता केसकेमें भी इस बीटिची कमी नहीं है।)

वे इसलिए नहीं हुए कि वे 'एकेडेमिक' हैं, बल्कि इसलिए कि वे साम-
 सामयिक जीवन और साहित्य दोनोंके नजदकी बोधसे दाय्य हैं। इस
 दुष्प्रक्रमे पहली फीक पुस्तक-समीक्षाओंके स्तम्भोंमें ही दिखाई पड़ी है।
 इस महत्त्वपूर्ण 'क्रिटिकल ऐन्टिक्विटी'को एक केन्द्रमें छानेसे इस दुष्प्रक्रमे
 तोरनेमें सहायता मिल सकती है—यह आशा अनुचित न मानी जायेगी।
 रचनाशीलताके बदलावके साथ ही आलोचनाके मानदण्ड और पद्धतियोंमें
 भी परिवर्तन होता है—यह बार-बार दोहराया और कही जानेवाली बात
 है। पर आश्चर्य होता है कि तमाम आचार्यगण इसी तथ्यको भुला बेते
 हैं और परिणामस्वरूप उनका लेखन या तो पाण्डित्यपूर्ण (रिडिग्टिक)
 बनकर रह जाता है या टूट अड। बहरहाल, हर युगकी आलोचनाए
 समस्त अपने युगके साहित्यसे अनुकूलित और अनुयासित होती हैं और।
 अनुकूलित करती भी हैं। एक ही बीड़ी या समयकी प्रमुख चेतना-नाबंद-
 एक और अलग-अलग होती है—स्पष्ट चाहे वह कवितामें हो, कहानीमें हो
 या आलोचनामें। इस अनुकूलन-अनुयासनकी प्रक्रियाके अन्तर्गत ही ही
 युग पुरानी कृतियोंका नये सिरेसे आकलन करनेके लिए बाध्य होता है।
 देने ही हम आलोचनाका दूसरा मुख्य दायित्व—पुनर्मुल्यांकन—बढ़ पावते
 हैं। बस्तुतः आलोचना—सांस्कृतिक आलोचना—के साथ, इसी कारण
 'पाठन' विधेयका प्रयोग और भी अधिक बढ़ित है। अतीतके पुराने
 कथैतिक मानदण्डों या साहित्य-विज्ञानोंका प्रारण है, उनकी भी स्थिति
 कथैतिक कृतियों-जैसी ही होती है। जिन विज्ञानोंमें इतना लचीलापन होता
 है कि उनकी मुक्तानुसृत पुनर्स्थापना की जा सके, उनके स्वाचार कर लिये
 जानेकी सम्भावना सबसे अधिक होती है। अंगरेजोंमें 'ग्यु डिस्टेबल'ने 'मॉनि-
 मन् और क्वॉटरिज'की नयी व्याख्याएँ की तथा विद्यापीठ 'नियो-ग्रेगोरियो-
 टेलिगन्स' ने अरबोंके अनुकरण-विज्ञानको आपूर्णिक साहित्यके लिए
 प्रयोजनानुसृत बनानेकी चेष्टा की। स्वयं हिन्दुमें आचार्य रामचन्द्र शुक्लने
 रम-विज्ञानकी जो पुनर्स्थापना की थी उसके पीछे सभ्यतागतिक नीतन

और साहित्यके महर्षे आग्रह थे। भावयोगकी ज्ञानयोग और कर्मयोगके समकक्ष मानना, प्रकृति-चित्रणका महत्त्व आग्रह, 'आदिम रूप-ध्यापारो' के उद्घाटनपर जोर, कवि-कर्मका महत्त्व आदि उनके काव्य-सिद्धान्त कीये स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियोंसे परिचालित थे। यह संयोग मात्र नहीं है कि भारतीय काव्य-चिन्तन-परम्परामें 'वक्ष्यता' (जो कि स्वच्छन्दतावादकी प्रेरक शक्ति मानी जाती है) पर शुक्लजी पहले व्यक्ति हैं जिन्होंने सम्यक् विचार किया है। ऐतिहासिकी तथ्याम रुद्रियोंके विरोध और अवमूल्यनमें शुक्लजी प्रसाद, वल्ल और निरालाके साथ थे। जिष्ठ 'भक्ति-काल' की शुक्लजी इतना महत्त्व देते हैं उसीसे तथ्याम छायावादी कवि भी अपना सम्बन्ध जोड़ते हैं। यहाँ तक कि ऐतिहासिकके फुटकर छातेके पीछर रहते यथे यमानन्दको जिन कारणोंसे वे अतिशय प्रशंसा करते हैं वे कारण छायावादी काव्य-शैलीके हैं। डॉ० रामचर सिंहने शुक्लजीके साहित्य-सिद्धान्तोंकी रोमैण्टिक आधारभूमिको काफ़ी स्पष्ट किया है। शुक्लजीके बारेमें एक प्रम है कि वे छायावादके निन्दक थे। वस्तुतः वे छायावादकी कृत्रिम रहस्यवादिता एवं कुच्छाओंके निन्दक थे। कहना चाहूँगा कि छायावादी कवियोंकी जो आलोचना उन्होंने अपने इतिहासमें की है वह आज भी अच्युत है। यों किसी भी कवि या काव्यान्वीक्षणकी समस्त क्षमताओं एवं व्यक्तित्वोंपर उद्घाटन एक साथ और एक ही व्यक्ति कभी नहीं करता। उसका उद्घाटन हर युग अपने अनुकूल करता रहता है— जैसे कि भूतितोषने जब 'कामायनी' पर पुनर्विचार करते हुए उसका विश्लेषण क्रैष्टेकी मानकर किया तो वस्तुतः उन्होंने उस महतीम इतिको अपने सुजनके लिए प्रसंगानुकूल बनाया था। यों शुक्लजीके जो तथ्यावचित वैयक्तिक आग्रह थे वे भी स्वामी यमानन्द सरस्वती और महात्मा गान्धीके

भावजूद गान्धीजी और सुबलजीके विचार रबीन्द्रके प्रति (तथा पारशात्य प्रभावके प्रति) बहुत-कुछ समानता रहते हैं ।

पुराने सिद्धान्तोंकी युगानुकूल व्याख्याका एक अत्यन्त विविष्ट उदाहरण साधारणीकरणकी चर्चा है । संस्कृत काव्यशास्त्रमें साधारणीकरणका विवाद ऐसा प्रमुख प्रश्न नहीं है कि तमाम रस-सिद्धान्तका प्रतीक बन जाये । संस्कृत-काव्य-परम्परामें (या प्राकृत-अपभ्रंशमें भी) साधारणीकरणका प्रश्न मुख्य था भी नहीं । उन युगमें कवि और रसिकको बौद्धिक भूमि लगभग समान थी अतः सम्प्रेषणकी कठिनाई नहीं थी । परन्तु धीरे-धीरे सिद्धांतके प्रसार और ज्ञान-विज्ञानोंकी विदोषणनाके साथ-साथ यह भूमिका बरसी है । साथ ही उनसे लड़ो कोलीमें माध्यमका जो बदलाव होता है, वह भी सम्प्रेषणके लिए समस्याएँ उत्पन्न करता है । पश्चिमी विचारधाराओं, पश्चिमी साहित्यों आदिके संपर्कसे या काव्य-वृष्टि का बदलाव हुआ, नये काव्यरुचोका आविर्भाव हुआ, काव्य-विषयोंका फैलाव हुआ, उन सबने मिलकर सम्प्रेषणकी समस्याको बारी कटिल बनाया । मुझे याद है कि छायावादकी एक परिभाषा, उसका मन्त्रक उठाने हुए, यह भी रची गयी थी कि जो सदस्यमें न आवे वह ही छायावाद । पर यह बेवम मन्त्रक नहीं था—इसके साथ गयी लघुई थी कि छायावादी काव्यका एक बड़ा हिस्सा कुछ और अस्पष्ट या तथा पाठका तब उनके सम्प्रेषणमें कठिनाई होती थी । ऐसी स्थितिमें रस-सिद्धान्तकी चर्चा करने हुए 'साधारणीकरण' की ओर आशयिक ध्यान देना वस्तुतः अपने समय-कालीन साहित्यपर ही ध्यान देना था या उस साहित्यक परिदृश्यमें पुराने रस-सिद्धान्तकी रसनेकी चेष्टा थी । यह अर्थ है कि 'साधारणीकरण' के शिवा साधारणीकरणकी बात सुननीने कही, वह सोचे राष्ट्रीय संघाम-की सांस्कृतिक प्रतिबद्धतासे सम्बन्ध की—यानी कि सूत्रनामक स्तरपर जो प्रतिबद्धता केवल-रसक साहित्यको अर्थ दे रही थी वही सूत्रनामके साधारणीकरणकी थी । पर इन्ने रोदीष्टक साधारणीकरणकी आन्तरिक विष्टाके लिए,

द्वि-कर्मको महत्व देनेके लिए कविके विकट स्थानकी आवश्यकता थी, और इस कार्यको पूरा किया डॉ० नयेन्द्रने यह कहकर कि "साधारणीकरण कविकी अनुभूतिका होता है।" कहना न होगा कि यह व्याख्या सीधे रोमैण्टिक काव्यशास्त्रसे उपजी है।

पर साधारणीकरणकी समस्या छायावादो काव्यके साथ समाप्त नहीं हो गयी। ऊपर जिन आधुनिक समस्याओंका जिक्र हम कर चुके हैं वे और अधिक सीधी बनकर सामने आयी। विशेषीकरण और बड़ा, 'भाषा एक रहती हुए भी मुहावरें बनेक हो गये' और फिर इनके साथ ही विकृत समाजशास्त्रके भाषाशास्त्रके कारण यथायुक्त नामपर साहित्यकी जनताकी 'पीपुलर' अभिव्यक्तिके साथ एकता बनानेकी कोशिश की गयी। परिणामस्वरूप अनेकानेक शब्दार्थकी समस्याके साथ ही साधारणीकरणकी समस्या भी उठायी, ".....ओ कवि एक क्षेत्रका सीमित सरव (तथ्य नहीं राय : अर्थात् उस सीमित क्षेत्रमें जित तथ्यसे रागात्मक सम्बन्ध है वह) उसी क्षेत्रमें नहीं, उससे बाहर अभिव्यक्त करना चाहता है, उसके सामने बड़ी समस्या है। या तो वह यह प्रयत्न ही छोड़ दे, सीमित सरवको सीमित क्षेत्रमें सीमित मुहावरेंके माध्यमसे अभिव्यक्त करे—यानी साधारणीकरण तो करे पर साधारणका क्षेत्र संकुचित कर दे—अर्थात् एक अन्तर्विरोधका माध्यम ले, या फिर बृहत्तर क्षेत्र तक पहुँचनेका माध्यम न खोजे और इसलिए क्षेत्रके मुहावरेंसे बँधा न रहकर उससे बाहर जाकर राह खोजनेकी कोशिश उठाये। इस प्रकार वह साधारणीकरणके लिए ही एक संकुचित क्षेत्रका साधारण मुहावरा खोजनेके लिए बाध्य होगा—अर्थात् एक दूसरे अन्तर्विरोधकी शरण लेगा।" इस सम्ये उद्धरणकी देनेका सात्त्विक उद्योग भूमिकासे परिचित कराना है जो तमाम समासमयिक लेखनके साथ जुड़ी है। इस बार अनेकानेक साधारणीकरणकी सीधे भाषासे—शब्दार्थके साहित्यत्वसे—ला जोड़ा। आशय, आत्मचरित्र, कविकी अनुभूति या पाठकके आस्वादन आदिके स्थानपर सीधे माध्यमकी अपवादावृत्ति खोजके साथ इस समस्याकी सा

भेदना साधारण-रूपके निम्न ही एक मया संशयान्त नहीं है—नहीं
 कहनाके साधन-विज्ञानकी तरह कामेका उदाहरण भी है। इन्हीं प्रकार
 दुर्लभ-संशय भी स्वभाव-विज्ञानके लोचन साधारणकी चर्चा करने हुए साधारण और
 भाष्यके बीचके द्वन्द्वकी समझको उदारी है।

साहित्यिक विज्ञानोंकी अन्तर्दृष्टिको ममान ही ऐतिहासिक
 साधनोंकी जाँच करते समयकोका जो पुनर्मूल्यांकन होगा है उमके पीछे
 भी समझानेके दृष्टिको साधारण लक्षणाव विद्यमान रहता है। रीतिज्ञानके
 साधारणमें साधारणकी और साधारणकी चर्चाकी विचारणन समझानेका
 उन्मेलन किया जा चुका है। स्वयं रीतिज्ञानके केन्द्रको साधारणकीने जिन
 गेहमें चलेगा—वहाँसे बहुत-से साधारणकी अन्तर्दृष्टि बसि जगाकर उन्हें
 ऊपर नहीं चढ़ा पाये है। यह इन्हींके नहीं हो तथा कि केन्द्रको अन्तर्
 युगके लिए प्रसंगानुसूल नहीं बनाया जा सका। केन्द्रके विविध छन्द-
 प्रयोगों, अन्तर्दृष्टिको केन्द्रके अन्तर्दृष्टिको एक बार उनको और उन्मूलन हुए
 थे पर साधारण केन्द्रकी अनुसूचित-समताका अनुमान कर वे उदारीय हो गये।
 रीतिज्ञानकी यदि कुछ मान्यता इस बीचमें बिली भी है ता मनीषाज्ञानिक
 विज्ञानोंके प्रभावके तले ही उमके प्रतिष्ठित किया जा सका है और कहना
 न होगा कि सन् '४० के आस-पास मनीषाज्ञानिकताका जो दौरदौरा हुआ
 था, यह उन्मूलन प्रभाव था। विम्ब-विज्ञानकी अत्यधिक चर्चाके भी कुछ
 नये चर्चाको रीतिज्ञानकी और उन्मूलन किया। स्वयं डॉ० नयेन्द्रने देवमें
 जिन युगोंकी महिमा देलनी चाही है वे रोमैण्टिक चेतनासे उद्भूत गुण
 हैं। दुर्लभकोके बाद प्रगतिवादके साथ-साथ जो अधिक वैज्ञानिक इतिहास-
 दृष्टि प्राप्त हुई थी तथा विजयदेवमारायण साहीके साध्योंमें 'जवाहीर
 काश्य' (जिसमें मस्ती, फनकड़पन, अन्तर्दृष्टिको आदि मिले-जुले थे)
 आया था उसने समझ सांस्कृतिक सन्दर्भोंका पुनर्मूल्यांकन किया और उस
 प्रक्रियामें केन्द्रको या प्रवृत्तियोंके ऐतिहासिक प्रतिष्ठापन (हिस्टोरिकल
 प्लेसिग्ड) बदल गये। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीद्वारा निर्गुण

प्रदान ही प्रतिष्ठित नहीं हुआ, घस्ती और फनकटपनके कवि कबीर
 एतन्म कवियोंमें परिगणित किये जाने लगे । आदिकालके प्रति दृष्टिकोण
 बल गया । तुलसीदासकी महिमा लोकमंगलके लिए हो रही 'सम्बन्ध' के
 सांस्कृतिक प्रतीकके रूपमें भी बढ़ी । धनिराम-जैसे कवियोंकी पुनर्प्रतिष्ठा
 ई—इमलिए कि उनमें पारिवारिक स्वर है तथा रीतिकालको आधुनिक
 काव्यकी एक पुरानी परम्पराका बल भी मिला । ऐतिहासिक पुनर्मूल्यांकन-
 की प्रक्रिया सबसे अधिक हजारीप्रसाद द्विवेदी-द्वारा सामने आयी गयी ।
 डॉ० पं० नन्ददुलारे वाजपेयीने द्विवेदीशुनीन कवियोंकी नयी व्याख्या की
 और भारतेन्दु-युगकी पुनर्प्रतिष्ठित करनेका भेद्य डॉ० रामविलास शर्माकी है ।
 श्यामाशार और छायाबाबोत्तर रीतिकालके पुनर्मूल्यांकनके प्रयास 'नवलेखन'
 के युगमें भी हुए हैं पर सब मित्राकर नयी आलोचनाका यह पक्ष काफी
 दुर्बल ही कहा जायेगा ।

पर यह चर्चा तो प्राचीन साहित्य या प्राचीन काव्यशास्त्रकी हुई ।
 आलोचनाका प्रमुख वाचित्व समनानामिक साहित्यके प्रति है—यह बोले बहू
 ना चुका है और इस दायित्वका निर्वाह सबसे पहले पुस्तक-समीक्षाओंके
 रूपमें दिखता है । लाला धीनिवासदासके 'संयोजिता-स्वयंवर' नाटककी
 बालकृष्ण भट्ट और बदरीनारायण चौधरी 'श्रेयस' लिखित समीक्षाओंसे
 ही हिन्दीकी व्यावहारिक आलोचनाका सूत्रपात माना गया है । यह तथ्य
 बहुत महत्वपूर्ण है । इससे सूचित होता है कि इस युगके साहित्यकी
 प्रकृति बदल गयी थी और उसके लिए यह नया साहित्य रूप 'पुस्तक-
 समीक्षा' सामने आया था । भट्ट या श्रेयसकी इन समीक्षाओंसे लेकर
 आबतक, इनकी स्तर-सम्बन्धी धनवीर सिकायतोंके बावजूद, नये साहित्य-
 की चर्चके माध्यमके रूपमें पुस्तक-समीक्षाकी एक पुष्ट परम्परा चली आयी
 है । मेरा विश्वास है कि भारतेन्दु-युगसे लेकर अबतककी पुस्तक-समीक्षा-
 ओंका सकलन यदि कोई तैयार कर सके तो हिन्दी-आलोचनाके विचारकी
 एक व्यवस्थित शैली देती जा सकती है ।

भारतेन्दु-युग आलोचनाके नामपर लगभग पुस्तक-समीक्षाओं तक ही सीमित था, द्विवेदी युगमें भी यह माध्यम मुख्य बना रहा। स्वयं पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी बड़े तीखे 'रिव्यूअर' थे। छायावादी कवियोंमें 'निराला' ने तमाम पुस्तकोंकी 'रिव्यू' की थी; तथा प्रेमचन्द, जैनेन्द्र एवं अज्ञेय लिखित पुस्तक-समीक्षाओंका परिमाण भी कम नहीं है। 'गोदान'-के शहर और ग्राम-कथाके विन्यासको लेकर प्रेमचन्दपर बहुत-से आक्षेप किये गये हैं, पर अगस्त १९३६ के 'विपाल भारत' में 'गोदान' की समीक्षा करते हुए जैनेन्द्रने इसे 'वस्तुस्थितिकी अधिक निकटता' माना था। इसी प्रकार जैनेन्द्रके कहानी-संग्रह 'दो चिट्ठियाँ' की जनवरी, १९३५ के 'विशाल भारत' में रिव्यू करते हुए अज्ञेयने जो बातें कही थीं वे कहानी-समीक्षाकी दृष्टिसे आज भी महत्त्वपूर्ण हैं : "वे शब्दोंकी गरिमामें अपना भाव नहीं बाँध देते, वे एक यातावरण उत्पन्न कर देते हैं, एक संकेत कर देते हैं और बाकी पाठक स्वयं खोलता है और पाता है।" 'तया' "जो लोग कहानी सिर्फ़ श्रद्धा बिठानेके लिए नहीं पढ़ते, उन्हें यह संग्रह अवश्य पढ़ना चाहिए।" कहानीको एक गम्भीर दायित्व धोपनेका प्रयास 'नयी कहानी' को परम्परासे प्राप्त थाय है। इसी प्रकार 'रूपाम' में डॉ० रामविलास दामनि कुछ बहुत अच्छी समीक्षाएँ लिखी थीं—इनमें 'अनामिका' की समीक्षामें निरालाकी दुरूहताकी चर्चा अत्यन्त आधुनिक लगती है। (हमें खेद है कि रामविलासजीके प्रकाशक 'किताब महल' इलाहाबादकी दुराग्रही शर्तोंके कारण 'बूँद और समुद्र' पर लिखी उनकी बहुत अच्छी समीक्षा इस संकलनमें शामिल नहीं की जा सकी।) 'प्रतीक' द्वैमासिकके प्रकाशनके साथ ही पुस्तक-समीक्षाको गम्भीरतापूर्वक और नियमित रूपसे लेनेकी घोषणा की गयी थी—जो हालाँकि घोषणाका नियमित रूपसे निर्वाह नहीं किया जा सका। सन् १९५० के आस-पास जब साहित्यिक रचनाशीलताका नया उन्मेष हुआ तो पुस्तक-समीक्षाओंका कर भी बढ़ना और उन्हें महत्त्व भी मिला। यह आकस्मिक संयोग नहीं

है कि सन् '५०-५१ के आस-पास अनेक महत्त्वपूर्ण कार्य घटित होते दिखते हैं। सन् '४९ ई० में 'हरि घास पर धग भर' प्रकाशित हुआ, सन् '५१ में 'दूसरा सप्तक'का प्रकाशन हुआ, १९५२ में 'नदोके द्वीप'-जैसा उपन्यास तथा 'कोशाक'-जैसा काव्यात्मक नाटक प्रकाशित हुआ तथा मार्कण्डेयका कहानी-संग्रह १९५४ में आया। 'प्रतीक' है मासिक इसी दौरानमें नयी सुननात्मकताका वाहक और मंच बनता है और १९५१ में ही 'आलोचना'-जैसी पत्रिका प्रकाशित होती है जिसके प्रत्येक अंकका लगभग आधा भाग केवल पुस्तक-समीक्षाओंके लिए रहता था। 'प्रतीक' है मासिकने जिन लम्बे पुस्तक-समीक्षा-लेखोंको प्रारम्भ किया था, उन्हें और अधिक महत्त्वके साथ 'आलोचना' ने आगे बढ़ाया। 'कल्पना' का प्रारम्भ भी इसी समयके आस-पास हुआ था और उसमें भी पुस्तक-समीक्षाका स्तम्भ चलेखनीय स्तम्भोंमें रहा है। 'कल्पना' में लगभग प्रत्येक अंकमें एक लम्बा पुस्तक-समीक्षा-लेख तथा कुछ अपेक्षाकृत छोटी पर गम्भीर स्तरीय समीक्षाएँ प्रकाशित होती थी। किसी एक महत्त्वपूर्ण रचनापर एक साथ कई समीक्षाएँ 'प्रतीक', 'आलोचना', 'कल्पना' और 'कृति' में छपती रहीं। पुस्तक-समीक्षाओंके स्तर और महत्त्वकी दृष्टिसे 'कृति' का स्थान बहुत महत्त्वपूर्ण है। 'कृति' में यह स्तम्भ महत्त्वपूर्ण गद्यकृतियोंके साथ प्रकाशित होता था—पत्रिकाके अन्तमें केवल कर्तव्य-पालनका नहीं; तथा चुनी हुई पुस्तकोंकी समीक्षाएँ ही इसमें दी जाती थी। कहना न होना कि इन समीक्षाओंके आधारपर समसामयिक लेखनके साहित्यशास्त्रकी रूपरेखा बनायी जा सकती है तथा हिन्दी-प्रदेशकी सुननात्मकता और कलासिद्धिके विकासकी भी परिलक्षित किया जा सकता है। पुस्तक-समीक्षाओंके सहित महत्त्वकी दृष्टिसे ही यह संकलन निकालनेकी आयोजना की गयी।

काल-बीनाकी दृष्टिसे यह संकलन स्वाधीनताके बादसे १९६३ तककी रचनाओंकी समीक्षाको समेटता है। जिस अन्तिम समीक्षाको यह संकलनमें लिया गया है वह १९६३ ई० में प्रकाशित

कहानी संग्रह 'खोयी हुई दिशाएँ' को सितम्बर १९६४ में 'बल्पना' में प्रकाशित समीक्षा है। जहाँ तक अन्तिम सोमा (रचनाकी दृष्टिसे १९६३ और समीक्षाकी दृष्टिसे सितम्बर, १९६४) का प्रश्न है उनका इसके अतिरिक्त कोई औचित्य नहीं है कि सम्पादकके लिए यह सोमा सुविधाजनक थी। उसे कहीं-न-कहीं एक रेखा खींचनी थी— प्रारम्भमें जब संकलनकी योजना (सितम्बर १९६० में) बनायी थी तब इसे १९६० तक ही सीमित रखनेका विचार था, पर धीरे-धीरे विलम्ब होता गया और कुछ बहुत महत्वपूर्ण कृतियाँ भी इधर प्रकाशित हुईं, तथा १९६० तककी कृतियोंको समीक्षाएँ भी, अतः यही उचित समझा गया कि इसे अधिकसे अधिक अद्यावधिक बनानेकी चेष्टा की जाये। इस चेष्टामें ऊपर कही गयी त्रिधियाँ सम्पादकको सुविधाजनक प्रतीत हुईं। परन्तु जहाँ तक प्रारम्भिक सोमारेखा—स्वाधीनताके बाद—का प्रश्न है उसके बारेमें कुछ कहनेकी आवश्यकता है। स्वतन्त्रताके तत्काल बाद डॉ० रामविलास कामाने आजादीके झूठेपनकी घोषणा की थी और मसार्थमें बदलावको अस्वीकार किया था, पर शीघ्र ही उन्हें अपने मतमें ईमानदारीसे परिवर्तन करना पडा। पर यह देखकर आश्चर्य हुआ कि तनिक आग्रह बदलकर यही मत अभी हालमें ही बड़े-बड़े लेखकों-अध्यापकोंने उपासित किया है। दिल्ली प्रादेशिक हिन्दी-साहित्य-सम्मेलनके तत्त्वावधानमें 'स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-साहित्य' पर आयोजित एक परिसंवादकी रिपोर्ट २७ जनवरी, १९६४ के 'धर्मयुग'में प्रकाशित हुई है। चूँकि रिपोर्टका कोई प्रतिवाद प्रकाशित नहीं हुआ, अतः उसे सही मानना उचित ही होगा। इस रिपोर्टके अनुसार सर्वधी अरुचन, जैनेन्द्रकुमार, भारतभूषण अग्रवाल, नरेन्द्र धर्मा और विजयेन्द्र स्नातकने स्वाधीनताको किमी प्रकारकी विभाजक रेखा या प्रयाव डालनेवाले तथ्यके रूपमें अस्वीकार किया है। (डॉ० नरेन्द्रने अपनेकी किछी अन्तसे प्रतिबन्ध ही नहीं किया,—अध्ययके रूपमें उनकी सहमति क्या इसी विचारसे मानो जाये !) इन चारों लेखकों-

ने स्वाधीनतासे जो भौतिक उपलब्धि हुई है, उसे अगर दरकिनार भी
 कर दिया जाये तब भी जिज्ञा, उद्योग, सांस्कृतिक आदान-प्रदान (अन्त-
 प्रेरेणीय और अन्तदेशीय दोनों ही), प्रकाशन, राज्याश्रय, समाचार पत्र
 आदि ऐसे अनेक उल्लेख तथ्य हैं—क्या ये स्वतन्त्रताके बिना भी सम्भव
 होते ? समस्त भारतीय भाषाओंमें 'नवलेखन' वा जो गकिनशाली
 आन्दोलन हुआ है—बढ़ क्या स्वतन्त्रताके बिना सम्भव था ? और जहाँ-
 तक हम तर्कका सम्बन्ध है कि स्वतन्त्रता मिलते ही तत्काल १९४७ में
 'कोई महत्त्वपूर्ण रचना हमें क्यों नहीं मिलती ?' हम केवल यही कहना
 पर्याप्त समझते हैं कि ऐसा करनेवाले रचनाकारकी रचना-प्रक्रियाको
 एकदम छिड़ला करार देना चाहते हैं और वहीं-वहीं तात्कालिकताके
 उस विद्वान्तमें प्रभावित हैं जिसे प्रयत्नवादीकी हीनतर रचनाओंमें उत्पन्न
 बिधा था । (एक दूसरी दमोक यह भी की जा सकती है कि जिन बड़े
 लेखकोंकी संबन्धना-समता पथराने लगी थी उन्हें अगर स्वाधीनतासे उत्पन्न
 वेदना महत्त्वपूर्ण न लगे तो आश्चर्य न होना चाहिए ।) १५ अगस्त,
 १९४७ को स्वाधीनताकी प्राप्ति एक तथ्य है पर उस तथ्यके विविध
 आयामोंका उद्घाटन और उसका सायात्मक सत्यमें परिवर्तन कुछ समयकी
 माँग करता है । चौड़ा-सा बल देकर कहना चाहेंगा कि हिन्दीके लेखकोंने
 इसके लिए अधिक समय नहीं लिया । हरी पास पर छग भर, दूसरा
 सप्तक, नदीके डीप, बीपार्क, प्रतीक (मासिक), कल्पना, आलोचना,
 जनपद आदिके प्रकाशन १९५० के इधर-उधर हुए हैं । यही नहीं जैनेन्द्र-
 जैसे लेखकोंने इसी समयके आस-पास निवर्त, व्यतीत, मुलदा-जैसे उपन्यास
 काव्यहीन लिखे और छपाये । आलोच्य कालके सर्वाधिक प्रमुख रचनाकार
 अज्ञेयको पट्टि लिखा जाये तो बात बहुत साफ हो जाती है : १९४६ ई०
 में प्रकाशित उनके काव्य-संग्रहका नाम था 'इत्यलम्' जो कि अपने आपमें
 एक प्रकारकी 'इति' की सूचित करता है पर १९४९ में प्रकाशित 'हरी
 पास पर छग भर' जिस उन्मुक्त सद्बला और खुलेपनको सूचित करता

है, वह 'इत्यलम्' की अपेक्षाकृत कुष्ठित रचनाओंसे अलग है। कहना न होगा कि 'हरी घास पर क्षण भर' नयी कविताका प्रथम संग्रह है। (ध्यान रहे बात केवल संग्रहीत रूपकी कही जा रही है।) और यह आकस्मिक संयोग नहीं है कि इसी संग्रहकी समीक्षामें डॉ० प्रभाकर माचवेने इसे 'प्रामाणिक अनुभूति'का काव्य बताते हुए कहा है कि कवि "भावुकताका प्रदर्शन नहीं करता।" मैं कहना चाहूँगा कि आलोचनाके क्षेत्रमें यह नयी माँग थी और सीधे उस काव्यके सम्दर्भसे उपजी थी जो एक ओर छायावादकी भावुक प्रतिक्रियाओंका प्रत्याख्यान करता है और दूसरी ओर प्रगतिवादकी मारा-कविताओंका विरोध करके कविके अपने आन्तरिक अनुभवकी माँग करता है। कविकी ओरसे 'आत्माव्येक्य' की घोषणा और आलोचककी ओरसे 'प्रामाणिक अनुभूति' की माँग एक ही सिक्केके दो पहलू हैं। यह माँग उस क्षरेपनकी माँग है जो कविके ईमानदारी ब्यक्तित्व (ऐसा ब्यक्तित्व जो न छायावादकी तरह स्वीत किया गया हो और न प्रगतिवादीकी तरह अनुकूलित) के जटिलतम स्तरोंका अनुभव होता है। 'दूसरा सप्तक' की समीक्षा करते हुए डॉ० प्रभाकर माचवेने ही रघुवीर सहायकी कविताओंकी चर्चा करते हुए 'कवि-कर्मकी ईमानदारी'की बात उठायी थी। यह आश्चर्यकी बात नहीं है कि 'ईमानदारी' शब्द इस लेखनमें आलोचनाका मूल्यमस्यारमक शब्द बन गया। इसी प्रसंगमें एक अन्य पुस्तकका उल्लेख महत्त्वपूर्ण होगा, जो कि इधर उग पुस्तककी उपेक्षित-सा कर दिया गया है—पापद बर प्राप्य भी नहीं है। डॉ० देवराजने 'छायावादका पतन' नामक एक पुस्तक १९४७ ई० में प्रकाशित करायी थी जो 'नये राष्ट्रके प्रबुद्ध पाठकों, आलोचकों और कवियोंकी' समर्पित है। इस पुस्तकमें छायावादकी त्रिन तन्नाम बमबोरियोंका जिक्र हुआ था उनमें 'वास्तविकतापर बलात्कार' और 'सोच-संवेदनाका तिरस्कार' भी शामिल थे। वस्तुतः काव्यके क्षेत्रमें जो विरोह सप्तकोंके कवियोंने किया था, वही आलोचनाके क्षेत्रमें डॉ० देवराजकी

इस पुस्तकने करना चाहा था : उन्हें “राजनैतिक आतंककी भाँति आलोचनात्मक आतंक और त्रासदा वातावरण साहित्य-सृष्टिके लिए उपयुक्त नहीं” लगा था और इसीका विरोध इस छोटी-सी पुस्तकमें किया गया है। यहाँपर विस्तारसे विचार करनेका स्थान नहीं है, पर ये कतिपय तथ्य इस बातकी ओर स्पष्ट संकेत करते हैं कि १९४७ ई० हमारे साहित्यकी विभाजक रेखा मानी जानी चाहिए। इस संकलनके सम्पादनमें यही दृष्टिकोण रहा है।

साहित्यकी प्रकृतिके बदलावके साथ-साथ आलोचनाकी प्रकृतिका बदलाव भाषाके स्तरपर शरणा लेना जा सकता है। भाषामें भी (चाहे वह कविता ही या आलोचना) कुछ शब्द ऐसे भुँजी शब्द (की-वर्ड्स) होते हैं जो लेखकके मुकाब, दृष्टिकोण, अवधारणाओं और संकल्पनाओंकी सूचित करते हैं। जर्मो-जर्मो ‘प्रामाणिक अनुभूति’ और ‘ईमानदारी’-जैसे शब्दोंकी खर्चा हो चुकी है। इस संकलनमें इकट्ठी की गयी समीक्षाओंकी देखनेसे अनायास ही लगान ऐसे शब्द या पद-पदांश मिल जाते हैं जो महत्त्वपूर्ण अवधारणाओं या गुणो-अवगुणोंके लिए शयमय नये रूपमें प्रयुक्त हुए हैं। प्रामाणिकता, अनुभव-बोध, सजग चेतना, एतित होते हुए वा सजिय बोध, अटिल मन-स्थितियाँ, अपूर्णता, अरूपीकरण, बौद्धिक सामान्यीकरण, शिल्पबोध, आपुनिकता, समकालीनता, संवेदनात्मक ज्ञान, ज्ञानात्मक संवेदना, कृत्रिम मनोविज्ञान, दृश्य-सत्ता, प्रवीण-सत्ता, रेटेरिक (वाक्छोति), भावकोण, बिरल और गर्जित माधुर्य, नाटकीय प्रतीक-व्यवस्था, महत्त्वबोध, रचनात्मक आकाशा, आपुनिकता-बोध, प्रतिबद्धता, जीनेके कर्मकी परिभाषा, ईमानदारी, आधा-शब्द, आयास काँटि ऐसे ही उदाहरण हैं जो इन समीक्षाओंके भीतर अत्यधिक अर्थवान् होकर आये हैं। इनमें महत्त्वबोध-जैसे वे शब्द भी हैं जो दुबल-जोको याद दिलाते हैं, पर बोधमें बिनका प्रयोग छोड़ दिया गया था। इसी प्रकार ऊँच, अजनबीपन, मुटन, अवेलापन, धोम, निराशा,

‘निति’, चरित्र-वातावरण आदि शब्द पुराने हो हैं। कहानी-संग्रहों या उपन्यासोंमें भावभूमि, प्रतीक, विषय आदिकी चर्चा भी इस बदलाव-के सूचक शब्द हैं और यह भी बताते हैं कि कथा-विलम्ब काव्य-प्रणाली इस दौरानमें स्वीकार की गयी थी। ‘सैला बॉयल’ की समीक्षामें नेमिचन्द्र जैन इस ‘कविता-विधि’ की मोर्चाबाज करते हैं। इन तर्कों-द्वारा जिस बातको स्पष्ट करनेकी चेष्टा की जा रही है वह तथ्य है कि रचना-शैलीकाके समानान्तर ही आलोचनाकी भाषा भी बदलती जा रही थी। भाषाके इस बदलावके प्रमाण प्रस्तुत संकलनमें तो मिल ही जायेंगे पर यदि कोई इसका अधिक अध्ययन करना चाहे तो बल्लभने अन्य तथ्योंकी शूटा सकता है। ऐसे तथ्योंमें-से एक यह भी है कि कुछ नयी किताबोंपर पुराने लेखकों-आलोचकोंने और कुछ पुरानी किताबों (प्रकाशन-तिथि नहीं संवेदनाकी दृष्टिसे पुरानी) पर नये लेखकों-आलोचकोंने समीक्षाएँ या टिप्पणियाँ लिखी हैं। अगर इन नये और पुराने आलोचकोंकी भाषाकी परस्पर तुलना की जाये तो बात साफ ही जायेगी। ‘ठीसरा सप्तक’ या ‘वर्षा’ की समीक्षाओंका इस दृष्टिसे अध्ययन बड़ा ही रोचक होगा।

इन समीक्षाओंमें वे तमाम विचार-सूत्र, आलोचना-पद्धतियाँ एवं प्रक्रियाएँ निहित हैं जो नये काव्य-शास्त्रका निर्माण ही नहीं करती, समीक्षाके लिए नये माँडार भी देती हैं। एक ओर अगर काव्य-संग्रहनी समीक्षा करते हुए ‘आधारभूत’ शब्दोंकी सौज-द्वारा काव्य-प्रकृति एवं कविके विकासकी समझनेकी चेष्टा मिलती है (तुँवर मारायण : अगिनके पार द्वार) तो दूसरी ओर फूटकर कविताओंके बीच छिपी किसी एक यौगकी आलोचना करनेकी पद्धति भी इनमें है (अजित कुमार : ओ अस्तुत मन)। पौराणिक प्रसंगोंपर आधारित कथाकी प्रसंगानुकूलताके सन्दर्भमें ‘इतिहासके प्रति दृष्टिकोण’ का प्रश्न उठाया गया है (अज्ञेय : कनुप्रिया) और कविता या कहानीमें व्याप्त सन्वेदना कितने बहूँगे, इसके विमर्शकी

बेधा भी मिलनी है (रघुवंश : काठको घण्टियाँ; तथा कुँवर न
 जिन्दगी और गुलाबके फूल)। कविता जीनेके कर्मकी परिभाषा
 सकता है, आस्थाका यह सवाल अशोक वाजपेयी (सीड़ियोंपर
 उठाते हैं तो दर्शन और काव्यके पारस्परिक सम्बन्धों एवं
 समाधानके आगे अचिन्त्यका प्रश्नचिह्न गजानन माधव
 (उर्वशी) लगाते हैं। अपनी पीढ़ीको दिये जानेवाले शब्दों
 माध्यमसे कविके महत्त्वको अंकनेकी बेधा यदि डॉ० नामवर
 बिलकुल असो) करते हैं तो हरि व्यास 'दिग्गत' की समीक्षा
 और उसकी उपयोगिताका प्रश्न उठाते हैं। भाषाके स्तरपर
 जीव हो नहीं, कवि-दृष्टिको उपन्यासकारसे माँग कुँवर नारायण
 करते हैं। और मामूली सीड़ोंपर गैरमामूली कविताकी पहचान
 की होती है (तीसरा सप्तक)। पुराना कवि जब नया
 करनेकी बेधा करता है तो सन्तुलनकी जो समस्या उठती
 महान् वस्तुके सामने भी है और बालकृष्ण रावके भी, प
 समीक्षामें बालकृष्ण राव इस समस्याको क्पायित करने
 जगदीश गुप्त 'शगवाद' की ही व्याख्या नहीं करते,
 आंतरिक अध्ययन करनेकी पद्धति भी (ब्रह्मयूह)
 नयी कविताके लोक-संबंधोंकी दृष्टिको मीमांसा 'बंधु
 गीतोंकी चर्चामें सुरेन्द्र कुमार दीक्षितने की है और कवि
 कुनावट, उसके अन्तर्विरोध तथा इस सृजन-प्रक्रियासे उ
 का विस्तरेण विमर्शदेवनारायण छाहीने किया है। क
 नाटक, छन्द उनके रूप-रचना अन्विष्टाएँ हिस्ता हैं
 उपनृत्यतापर विचार कुँवर नारायण भी करते हैं अ
 (भाँगनेके पार डार तथा अन्धा युग)।
 नाटकोंकी समीक्षाएँ बहुत नहीं हुई हैं पर 'अन्धा
 रात्रद्वंद्व'की वस्तु-भोजना और रंग-विधानकी चर्चा

... .. का नाम था ह । फिर अब नाटक ही
 तो नाट्य-समीक्षाएँ कहाँसे आयें ? यो अप्रासंगिक न समझा जाये
 : १० वर्षोंमें नाट्य-प्रदर्शनोंकी समीक्षाएँ एवं टिप्पणियाँ नाट्या-
 क्षेत्रमें एक नये उन्मेषको सूचित करती हैं ।

श्रेष्ठ कालकी समीक्षामें सबसे बड़ा योगदान कथा-समीक्षाके
 प्राई देता है । तत्कालके आधारपर छानेदार समीक्षाके बजाय
 समय कलात्मक सत्तापर विचार किया जाने लगता है । स्वयं
 में इस विकासकी रेखा तत्काल पहचानी जा सकती है ।
 उशित 'नदीके द्वीप' की डॉ० भगवतशरण उपाध्याय-कृत समीक्षा-
 शोकी चर्चा नहीं है तथा भाव-यज्ञ और कला-यज्ञके ईतकी अपह
 ईत उनमें दिखाई देता है—कला-यज्ञ और सिद्धान्त-यज्ञ ।
 अन्तर्गत पुराने भाव-यज्ञ और कला-यज्ञ दोनों का भये हैं पर
 उवादी आपह विचार या सिद्धान्त-यज्ञका ईत बनाये रखते हैं ।
 इस कसौटीपर कसते हुए उनका दोहरा निर्णय है कि "नदीके
 ती दुष्टसे घेष्ट है पर सिद्धान्तकी दुष्टसे निकृष्ट—वह सुन्दर
 हीड़ेके समान है ।" अपने इस निर्णयके आन्तरिक अन्तर्विरोधसे
 चित नहीं है, परन्तु १९६४ तक पहुँचते-पहुँचते इस द्वन्द्वको
 जाता है । 'बादल-ड्रिलेस' की समीक्षामें कहा गया है :
 : दुष्टकी कमजोरी पूरे कलानुभवकी कमजोरी है और कलानु-
 तोरी पूरे शिल्पको कमजोरी है ।" रचनाकी कलात्मक समप्रता-
 ता या विचार अलग-अलग इकाइयाँ नहीं रह जाते, यह
 ता, कथा, नाटक सभी क्षेत्रोंमें पूरे जोर-शोरसे स्थापित अभी
 ॥ है ।

• कलकाशीके निदेशानमें होनेवाले 'अन्धा युग'के प्रदर्शनने श्रेष्ठ
 दशाभोको सिद्ध किया है ।

हमो मिदान्तकी छाया लके नेमिचन्द्र जैन जन्य-बोधवात्रे उग्यामी-
 की गोग्यंहीनला हो मही रहए करते, कविता-विधिके प्रयोगकी मोमांमा
 भी करते है—यो कि कवि-कल्पनामे अब भी उनपर पुराने विचारोंकी
 छाया बनी रहती है ('मेला आचल' और 'यद् यद् बन्धु मा') ।
 यथापाल भगर यथायंके आचारोंकी मोमांमा और उनके मूलमें स्थित
 कमजोरीको पकड़ते है ('जयवदल') तो निर्मल वर्मा उपन्यासकारकी
 समाजसास्त्रीय मही, बला-दुष्टिर बल देते है । 'उपड़े हुए लोग'की
 समीक्षामें सिद्धांतको अलगसे न लादकर वैचारिक स्तरपर उपन्यासकारके
 मतीमें और कथाक्रम तथा पात्रोंकी गहराईकी गंगति या त्रिमंगति
 ओम् प्रकाश दीपक बिदलेपित करते है । यद्यपि (सम्भवतः) प्रगतिवादी
 और एवेडेमिक 'हेन लोवर'के कारण वे 'तय्यों'की कतिपय शक्तियोंके
 लिए अत्यधिक कटु हो जाते है या जाति-भ्यवस्था आदिकी साहित्यतर
 बर्षाभ्रमें उमरते है । यथायंका कैलाश उपन्यासकी दार्ढ्य ही मही, गले
 पदा डोल भी बन जाता है और नैरेटरका व्यक्तित्व कथाकी नियतिको
 सीमित करता है या कि एक ही व्यक्तित्व पर नायक और नैरेटरका आरोपण
 कथाके रूपरंगको खरमरा देता है, इस प्रकारकी हेनरी जेम्सियन प्रणाली-
 से उपन्यास-वचनके प्रयत्न भी इन समीक्षाओंमें मिलते है ('भेदे बन्द कमरे'
 तथा 'वारुचन्द्रलेख') । अनुभवके अपनेपनको माँग कविता ही मही
 कहानीसे भी की जा सकती है । (दूधनाथ सिंह : एक और बिन्दु)
 तथा कहानी अब मनोरंजन नहीं करती, जीवनके सार्थक सवालकी
 तलाश करती है—इस दायित्वको पहचान ओम्प्रकाश दीपकने 'लोपी
 हुई दिशाएँ'की समीक्षामें प्रकट की है । यही नहीं, भावुकताका विरोध
 भी कविता हो मही कहानियोंमें भी हो सकता है और तात्कालिक आवेग-
 की भावुकताको बचानेके लिए स्मृति-द्वारा लापो गयी समयके अन्तरालकी
 कहानी-विधिकी पहचान आलोचककी सूदम पकड़का लक्षण ही कहा
 जायेगा (डॉ० नामवर सिंह : परिन्दे) । कवितामें ही नहीं, उपन्यास और

विवेकके रंग

हानोमें भी 'प्रामाणिक अनुभव', 'संवेदना', 'भावभूमि', 'संकेतां' आदिकी
 णि इस नये उन्मेषमें ही हुई है ।

वस्तुतः प्रस्तुत संकलनमें आलोचनाके नये स्वरोका बदलाव, भटवान,
 तास, अन्तर्विरोध, इन्द्र, मूल्यांकी खोज और मूल्यांके उल्लास, उपयुक्त
 पापी खोज, नयी पद्धतियों या मानदण्डोंकी आकुलता आदि सभी कुछ
 ल सकते हैं । अधिक विस्तारसे प्रत्येक समीक्षा-लेखकी मोमासा भूमिकामें
 नही है । यहाँपर केवल कतिपय समीक्षाओंको लेकर कुछ मनेत-भर
 नेकी चेष्टा की गयी है । यों प्रत्येक समीक्षा-लेख कितो-न-कितो नुत्रतेपर
 गनीय है तथा ये सभी लेख उसी अन्वेषण या तलाशकी प्रक्रियामें है
 लकी चर्चा लगातार नवलेखनके सन्दर्भमें होती साथी है । उनकी उप-
 णि तथा है—इसकी मोमासा ये इस संकलनके पाठको-पमीशकोपर
 षता है ।

अर्थात्क संकलनके लिए समीक्षाओंके चुननेका प्रश्न है, मेरी यह चेष्टा
 ही है कि पुस्तककी सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण समीक्षा ही चुनी गये ।
 की कि और कितनी समीक्षाकी सर्वोत्तम समीक्षापर न होकर पुस्तककी
 हत्त्वपूर्ण समीक्षापर रहा है । इसी कारण एनाथ अपेक्षाकृत कम महत्त्व-
 णी पुस्तकोंकी समीक्षाएँ भी ली गयी हैं, क्योंकि उनकी समीक्षाएँ महत्त्वपूर्ण
 न पडी थीं । पर महत्ताका निर्णय किस कमीटीपर ? निश्चित ही मेरा
 रना वैयक्तिक विवेक उनके लिए उत्तरदायी है—मैंने लेखकों, समी-
 णी, पाठको आदिकी रायें भी इकट्ठा करता रहा है । पर दार्ष्टिक्य मेरा
 और उनके परिणाम झेलनेके लिए प्रस्तुत है । सामान्यतः कमीटी बड़ी
 ही है कि समीक्षा समीक्ष्य वृत्तियों आन्तरिक सहायता उदघाटन करती ही,
 मीक्षा-विद्वान्तकी दृष्टिसे कुछ महत्त्वपूर्ण मान करती हो, अथवा उसमें
 णिका गवाहन मिश्रता हो । इस संकलनकी जितना लक्ष्य होकर मैने
 नाना पाठा है उससे मेरा विद्वान्त है कि यदि कोई अन्य कदविद नी हम
 आरका संकलन सम्पादित करता तो चुनावसे बहुत अन्तर न पड़ता—

संख्या मले ही बढ़ या घट जाती ।

गणनीय समीक्षाओंको चुननेके कारण ही हम कई बड़े महत्त्वपूर्ण कृतियोंकी कोई समीक्षा नहीं चुन सके । कोणार्क, बरे याबाबर रहेगा याद, आयादका एक दिन, नये बादल, कर्मनाशाकी हार, तीन निगाहोंकी तसवीर, भूले विमरे चित्र, मृगनयनी, मिलनयामिनी, सतरंगे पंखोंवाली आदि ऐसी ही अनेक कृतियाँ हैं जिनकी अच्छी समीक्षाएँ मेरे देखनेमें नहीं आयीं । पर यहीं यह भी स्वीकार करना चाहूँगा कि इस दिशामें भी मेरी अपनी सीमाएँ रही हैं । हिन्दी-प्रदेशकी विशालता, पत्र-पत्रिकाओंकी दुर्लभता, स्वयंकी अज्ञानता आदि अनेक ऐसे कारण हो सकते हैं जिनके कारण कतिपय बहुत अच्छी समीक्षाएँ छूट गयी होंगी । ऐसी समीक्षाओं और उनके लेखकोंके नाम ही मौन सफ़ता हूँ । यों इन प्रकारकी समीक्षाओंकी सूचनाची मैं कृतज्ञतापूर्वक प्रतीक्षा करूँगा । हाँ, इन संकलनमें केवल कृति-साहित्यकी समीक्षाएँ हैं—आलोचना-कृतियोंकी नहीं । अस्तु, समीक्षाओंके अन्तमें दो ही बातें मुख्य रही हैं । प्रथम : पुस्तक महत्त्वपूर्ण हो (यह महत्त्व कभी ग़ुनका है और कभी ऐतिहासिक सम्बन्धवा); द्वितीय : समीक्षा महत्त्वपूर्ण हो । संकलन चार खण्डोंमें विभाजित है । प्रथम खण्डके अन्तर्गत कविता-पुस्तकों, दूसरे खण्डमें उपन्यासों, तीसरे खण्डके भीतर कहानी-संग्रहों एवं चौथे खण्डमें तीन नाटकों एवं एक कौबनीकी समीक्षाएँ संकलित हैं । अनुक्रम पुस्तक-प्रकाशन-वर्गके आधारपर है और जहाँ एक ही वर्षके भीतर अनेक पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं, लेखकोंके वय-क्रमकी ध्यानमें रखा गया है । कुछ अपरिहार्य कारणोंसे "दिग्गज" की समीक्षा बचावचाव न हो पाकर कविता-खण्डके अन्तमें ही गयी है ।

संकलनका उद्देश्य किसी प्रकार नयी आलोचनाका विज्ञापन नहीं है—पर संकलन तैयार हो जानेपर लग्नादकको देखाकर हर्ष भी हुआ और आश्चर्य भी कि नयी रचनाशीलताके समानान्तर ही आलोचनामें भी एक नया उगमचक्र दिखाई देगा है । नये-नूतनके मध्य स्थानान्तरणकी एक स्पष्ट प्रक्रिया यहाँ

बिदेउके (ग)

भी उपस्थित है। 'नवलेखन' का एक संक्षिप्त चित्र देनेके साथ ही यदि यह संकलन हम नयी विवेक-दृष्टिको स्पष्ट और केन्द्रित करते हुए अधिक गतिशील बना सका तो यह मेरे लिए गर्व और गौरवकी बात होगी।

संकलन तैयार करनेमें समय-समयपर मुझे सर्वश्री नामवर सिंह, अजितकुमार और अशोक वाजपेयीसे सलाह-सहायता मिली है। श्री रुचमी-चन्द्र जैनने प्रकाशनका भार तत्काल स्वीकार कर लिया। इन सभी मित्रो-दुमित्रित्तकोंके प्रति आभारी हूँ। और हाँ, अगर पत्नीको धन्यवाद देना विहायारके विरुद्ध न हो तो मैं कमलेशको भी धन्यवाद देना चाहूँगा।

दिल्ली विररविद्यालय
विजयदरामी,
२५ फरवरी, १९६४

— देवीशंकर जलस्थी

एक
प्रामाणिक अनुभूति
और
बृहत्तर माध्यमकी सृज

• •

प्रामाणिक अनुभूति *

मेरेने एक जगह लिखा है कि "भाजकलके कवि अपनी समाहीमें बहुत-सा पानी डाल देते हैं।" और आधुनिक हिन्दी कवितामें तो वह पानी या तो सोभुओका होता है या 'काशजी ब्रान्तिजी शायिक सिपाही-गिरी' के आक्रोशके पत्तीनेकर। 'अनेय' हिन्दीके आधुनिक कवियोंमें उनमें-से हैं जिन्होंने ओ कुछ लिखा है वह अनुभूतिकी गहराईके प्रति प्रामाणिक होकर, किसी प्रकारके बाह्य आग्रहके बधीभूत होकर नहीं, बल्कि वह धीनु-पशका हो या पाठक-बरेका। इसी कारणने उनकी वाक्य-कलामें एक प्रकारकी निरुत्तर ओभ विद्यमान है।

सन्तता है। इसी अर्थमें 'क्षण-भर' शब्दकी महत्ता है; अभी तो हम धारा नहीं हैं, द्रोप है, धाराने हमारा आकार बढ़ा है — परन्तु बाढ़ आनेपर क्या होगा ? होने दो, जो होगा सो होगा। डी० एच० लॉरेन्सने हीस वर्ष पूर्व अपनी नयी कविताओकी मूमिकामे इसी प्रकार लिखा था — "आरम्भ की ओर अन्तकी कवितामे चाहे पूर्णता हो, हमारी कविता तो निकटतम वर्तमानकी है। इसी क्षणकी, अभीकी। जीवन इसी प्रकारसे विर-वर्तमान है, कठ अन्त नहीं जानता !"

इस प्रकारसे अज्ञेयकी कवितामें इम्प्रेचनिस्ट चित्रकारोंका-सा क्षण-विषण प्रयान है। इसीसे उसकी अनुभूतिमें अस्तनिष्ठित मूक क्यथा, एक घुटा-सा ददं, कुण्ठित पीड़ा होनेपर भी वह भावुकताका प्रदर्शन नहीं करता; उसकी स्याहीमें आसुओंका पानी नहीं है। उसकी कदगा प्रगाढ़ है। 'बह हरहराते ज्वार-सा बड़ सदा आया एक हाहाकार' है। उसमें परितापकी जलन है अस्तुष्टिका निरा घुंघुयाना नहीं। इसी आत्मविश्वाससे वह शिथला है —

समर्पण लय, कर्म है संगीत;

टेक कदगा — सजग मानव प्रीति !

कुल मिलाकर यह संघट्ट स्मृतियोंका एक अलवम-सा है, जिसमें-के कुछ विषोपर-के रंग उठ गये हैं; कुछ चित्र पीके पड़ गये हैं; कुछ क्षणित हो गये हैं; और उन प्रत्यावर्णकी सीवारोमे उटती एकाकी गुहारकी अनुभूति वहींके अवकाशमें समा गयी है। प्रत्यभिज्ञा सदा ही मधुर नहीं होती। और कहीं-कहीं हरी घासमें-से भी गुलाब घास झलकती है, जैसे 'एक आँटोघाऊ', 'शरदकी मुकें' (पृ० ३६), 'कवि', 'हृया क्या फिर', 'पुनराविचार' आदि। 'मवेरे-सवेरे', 'ओर सोमती है दीठ' आदि कविताओमें यही 'विचार की एका निचा' वाली करवाट है। कहीं-कहीं हटाहट रचना भी है, मानो प्रयोग कहीं लड़गदा गया हो। यही दुर्बलता यनी हो उटती है।

परन्तु इन दोषोंके बाद भी इस संग्रहमें हरापन है। 'ओ सवुत्र, ओ रे व्यापार काना' कहकर खोन्त्रने और ह्विटमैनने 'क घात' में 'हिलते हुए हरे-हरे छोटे रुमालोंसे धरिची मानो बादल रहो ई' कहकर इस दुबको याद किया था। भूमिकामें कुछ निश्चिन्तासे कविने 'संसारमें उद्यानोंकी कमीके कारण जहाँ-तहाँ घासकी चिट्ठासियोंको भी उजाड़ फेंकना' चाहनेवालोंके कुण्ठित मनको व्यर्थ ही कोसा है। वस्तुतः कविका मन स्वयं उद्यान पट्टा है उसको बलहृता रचनासे। पहलेका पद्य 'भयभूत' कहनेसे दरता है - 'पर उखड़ेंगे। प्लवन होगा। उहेंगे। स पायेंगे।' क्योंकि उसको चेतना ठिठककर क्षीयकविणी बन गयावरत्वका मोह भी ऐसी ही एक प्रतीप ईहा है। परन्तु हम 'अज्ञेय' जो कि आधुनिक हिन्दी कविताकी अन्तर्राष्ट्रीय रूपसे वर्तमान कविताकी धारासे जोड़नेवाली एक अंतस्विनी है, आये। और फ्रेडेरिको गार्डिया स्कोर्काकी भाँति ये कहें - हरा हरा चाहता हूँ।

हरा हरा । हरी पार्श्व ।

‘अर्चना’ का कवि *

निरालाओं सहो मानाओं रोमैण्टिक कवि हैं। क्योंकि वे दूसरे छाया-वादियोंकी तरह अपनी ही व्यक्तिगत चींटियों या युग-विशेषके विशिष्ट अभिधानों, अलंकारों, रूपकोंमें बँधकर नहीं रहे। इसलिए उनका रोमैण्टिक सत्त्व अपनी अभिव्यक्तिके लिए सदा नयी भाषा, नयी चींती एवं नये प्रयोग खोजता हुआ आज ‘अर्चना’ की सृष्टि कर सका है। निरालाका कवि प्रमुनतः इन तीन विभाजनोंमें रखकर देखा जा सकता है : भाषा, भाव, और छन्द।

भाषा : निरालाकी भाषा कोई सीमा नहीं जानती। उन्हें भाषाकी अभिव्यक्तिके लिए जब जिन शब्दकी आवश्यकता हुई वह बोलियों, संस्कृत, उर्दू सब ‘स्टोकिम’ से लेना अच्छा लगा; इसलिए निरालाके साहित्यमें शब्दोंका भण्डार है। संस्कृत-बहुल भाषा कविने ब्रज भाषा, या बोलियोंके बहुत ही टेढ़े प्रयोग भी किये हैं। कई गीत सरसम गजा तथा विशेषके होनेपर संस्कृतके षड् अंगते हैं, क्योंकि उनमें क्रियापदका लोप रहता है। कीर्तिर ‘जट नहीं रही है’, ‘वे-परकी बातें न पढ़ेंगे’—जैसे प्रयोग भी नाक लयीकेपर किये हुए मिलते हैं। ‘अर्चना’ में गर्वनामके बहुवचनमें मन्त्रण्य वारकछा काम किया गया है और यह द्वितीयके अभिव्यक्तना-सीधीसे बढ़ाता है। जैसे—‘हिस पनाओं परी’।

भाव : निरालाओं उन ‘प्यूरिस्ट’ कवियोंमें-से नहीं हैं किन्हें ए-

* अर्चना : निराला

विशेष सौन्दर्य, या सुधा, शोण, परिस्थिति ही काव्य-धरणा होती है। हिन्दी-जगत् उनकी इस श्यामकताको पहचानता ही है। 'बाइल-राग,' 'जूहीकी कल्लो,' 'दाविश-गूआ,' 'कुकुरमुत्ता' से लेकर 'अर्चना' तक आते-आते कवि भक्त-कवियोंके संश्लेष या पद जाने लगता है।

छन्द : छन्दोंके ओं हो भेद है 'मोटे रूपसे'—मात्रिक तथा कविक, निरालाजीने इनका उपयोग तो किया ही है, और हिन्दीकाळे सजानी आलोचनों-द्वारा दिये गये नाम 'कँचुआ छन्द'को भी मूळ नहीं होगे, जिसकी गुरु करनेका सेहरा भी उनके सिरपर ही बाँधा गया है। पर क्या निराला-जीके से 'कँचुआ छन्द' सचमुच ही किसी मछलीके कटि-जैसे ही है या कि हमारे गलेमें अटकती है? ये सभी छन्द बोझो-सी कठिनाईके बार हमारी समझमें आ जाते हैं कि जिनमें-से कुछमें उरुंकी बहरको टुकड़ोंमें रखा गया है या कभी गानेके उद्यमानसे ही भाग्यार्थ बढ़ा दी गयी है या पटा दी गयी है। निरालाके मुक्त-छन्द एक सुनिश्चय साल-क्रमके संयोगमें गुंथे हुए मिलेंगे। ये उनकी कर्वा ही नहीं करता ओ 'बनोजिया छन्द' में 'दारागंजी रामायण' की दक्षिण भारतमें प्रचारार्थ छापते हैं। क्योंकि काव्य न ही बाहुल्य है, न सूद। निरालाने दुमरी, दादरा, उपाक (हुल बिलम्बित) से अपने छन्दोंको गड़ा है। 'बोजिया' की भूमिकामे उस्तादों-की गल्लेबाजीके कारणके 'सैवेमेंटिफल' ही जानेपर ओ रोप प्रकट किया है, उन्हीके फलदरूप सब संकलनमें उन्हीने आरोहणकोहीते आचारपर स्वर-विलार तथा भाव-आम्भीर्यको परिपुष्ट किया है। 'अर्चना' में यह प्रभाव साद रूपसे उभरा है, जिसकी कर्वा आये होगी।

'अर्चना' पर कुछ कहनेके पूर्वकी यह कर्वा की : निराला आज्ञावादके प्रशंसकोंमें-से है, फिर ओ क्या कारण है कि आज के हमारे प्रशंसकोंको प्रति कुछ न होकर 'बेना', 'मये बत' और 'अर्चना' लिखने रहे? ऐति-हासिक दृष्टिकोणसे आज्ञावाद भी विरोधी लगता है : 'सुखमया स्फुटके प्रति विरोह' या अन्तरण बाह्यके प्रति विरोह'—ये आज्ञावाद-वर्गिके लिए

मूत्र हमें दिये गये थे, पर यह सुन्दर बेन्ड ड्राईंग-कमके गयनोंमें जाकर मूत्र गयो। क्योंकि धरतीका समक इस बेन्डको नहीं मिला। पन्तरोकी बोडिक थैननाने युगको यागो दो, 'धाम्या' को संभारा, पर बुद्धिसे तो कविता नहीं थी जाती है न? काग्रेसका 'जन-आन्दोलन' कलाकारोंको किमी सीमा तक धोखा दे सका कि 'स्वतन्त्रता' (आजादी बनाम गुलामी) के बाद 'जन-जन' के लिए स्वयं स्थापित होगा। जिन कलाकारोंके पास वैज्ञानिक दृष्टिकोण था वे तो सन् १९२५ में क्याग-द्वारा दिये गये ऐसे ही आश्वासनोंका मूल्य पहचानते थे, पर जो 'मात्र कवि' थे वे फिरसे मटक गये।

निरालाकी स्वयंसे जूझ रहे थे। 'बंगालका मजाल', 'धरगार्थी-समस्या', 'हिन्दू-भुसलिम-हत्याकाण्ड', 'तैलंगानामें गोलियाँ', 'बलियाके किसान' जैसे सबके सब निरालाके व्यक्तिगत जीवनमें घनीभूत हो उठे थे। उनके व्यक्तिगत जीवनके चारों ओर दरिद्रता और विपन्न परिस्थितियोंकी ऐसी कँटीली मेंड़ लगी हुई थी (है, का भी प्रयोग किया जायेगा) कि वे मूर्तिमान हिन्दुस्तानके प्रतीकके रूपमें हमारे सामने आवे हैं। जैसे-जैसे काग्रेसकी नक्राव उठरती गयी हिन्दुस्तानकी अनता बैसे-ही-बैसे निराशा होती गयी। मुझे क्षमा करें; हिन्दुस्तान जैसे एक बहुत बड़ा निराला हो, जो कि 'विक्षिप्त'-'मूखा' परन्तु अपनी सारी ऊँचाइयोंके साथ घिरा है। काग्रेस किस मुँहसे जनताके पास परमीनेकी अचकन और सफेद टोपी पहने धोट लेने आ रही है, क्योंकि उसपर महाकवि पं० सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'के छूनके आँसू, भूख, विक्षिप्तता लिपटी हुई है! जनता आज निराला है, और निराला ही वह अनता है जो कि 'अर्चना' के इन ११२ छन्दोंमें फूटकर बिखरी है।

इस विषय-क्षेपके लिए क्षमा चाहूँगा, पर यह आवश्यक भी था; क्योंकि जिन परिस्थितियोंमें निरालाके इस संग्रहका प्रणयन हुआ, में उनके बारेमें लिख रहा हूँ; और आप इसके विषयमें पढ़ रहे हैं, उनको साफ-साफ

ना भी साहित्यकी एक प्रमुख माँग है ।

‘जीवन बिना अन्न के है विपन्नत्व’

ना’ को सारी भक्ति के बीचमें यह पंक्ति हुकूमतकी इस कुतुबमीनारकी तो दे रही है ।

‘अर्चना’ एकदम सरसरी तौरपर देखनेपर हमे निरालाकी ‘विनय-ना’ का संग्रह लगता है । निराला छायावादी कविके स्वानपर कवि-से लगते हैं । पर क्या यह सच है ? आजके युगमें भक्ति-काव्यकी क्या सम्भव है ? नहीं, क्योंकि प्रत्येक युगकी एक विशेष माँग हुआ है । इसलिए ‘अर्चना’ के भक्ति-वादमें भक्तिकी तन्मयता नहीं, बरन् कविका आक्रोश है । इसलिए ये भक्ति-काव्यके अन्तर्गत नहीं है ।

‘अर्चना’ में प्रत्युप-भेदाकी ज्योतिष्मती ‘उपस्’ का आह्वान है । जीवन तिमिराच्छन्न हो रहा है और कवि आलोकके देवताकी कर रहा है कि ‘हुई अक्षित जीवनकी सरिता’ और इसीलिए ‘नव न सुषोदय हो ।’ अर्चना अनर्थ कभी नहीं चार्हेगा इसलिए स्पष्ट कि कविने इन सुषोदयको स्पष्ट नहीं किया है कि इस ‘अक्षय’ दारण मिहिर’ से क्या अर्थ है ? ये मात्र शब्दके लिए शब्द है, इनके पीछे कोई ध्वजना भी है ? अन्य अर्थकी निष्पत्ति, कदाचित् साय अन्वयाय हो, इसलिए हम इसमें कोई रुक न सोचकर न मान लेंगे ।

संकलनकी विशेषता जो देखनेपर लगती है सहसा, यह है इसकी निरालाकी छन्दके प्रयोगके लिए अद्वितीय है हो, पर इस संकलन-पता एक और दृष्टिसे महत्त्वपूर्ण हो गयी है—यह जन-गीतात्म-की ऋचीय लगती है । अंत में यह गीत है —

गवना न करा ।

छाली पैरों रास्ता न चला ।

का कवि

कैकरीली रात्रे न कटेंगी,
 बेपर की बातें न पटेंगी,
 कामी मेघनियाँ न फटेंगी,
 ऐसे-ऐसे नू डग न भरा ।

हमारे सामने एक मधुर चित्र था जाता है उस घाम्याका, जिसका द्विराग-
 मन श्रोनेको है । और उसको मुद्राबरेदार भाषामें दरिद्रता, स्वर्गके कोमल
 होनेको व्यंजना एकदम साफ होने लगती है । बहुत कम चर्म्मोंका प्रयोग
 करते हुए भी चित्र एकदम साफ कर देना निरालाकी उच्चता सिद्ध करती
 है । चित्र है —

बाँधो न नाव इस ठाँव बन्धु !
 पूछेगा सारा गाँव, बन्धु !
 यह घाट कहीं जिस पर हँसकर,
 वह कभी मशालो भी घँसकर,
 आँसुँ रह जाती थीँ पँसकर,
 जँसते थे दोनों पाँव बन्धु !

‘घँसकर’ शब्दकी ध्वनि स्पष्ट ही है । शास्त्रीय दृष्टिसे ‘स्मरण बेगपुरब’ वा
 उदाहरण ‘जँसते थे दोनों पाँव बन्धु’ में ललित होता है ।

इस संदर्भमें हीलीमे सम्बन्धित कई गीत हैं, और जो अनुभव हैं ।
 कई गीत तो रीतिकालीन मन्त्र कवियोंकी होलोकें किन्तु साध-साध
 हमें मुद्रावनकी बेगरी वीलीका भी स्मरण कराने हैं —

राग-वराग-कमोल विषय है
 शान्त-मुताल अमीन अिये है
 दाये सन-मूल-वष्ट गीग दान,
 रंग मूर्धन तरस-नीर-दल,
 भँजन मनो-जन-रग अदिरन,
 राध-गाम को अदित विद्या री—

विकल अंग कल गगन-विहारी !

केदार की कलि की विचारी ।

पर होलीके गीतोंमें 'सैलूंगी कभी न होली' वाला गीत उन्हें जनताके बहुत करीब ले जाता है; और ऐसे ही गीतोंमें वे सर्वश्रेष्ठ लगने लगते हैं । 'फुटे हैं आमोंमें बीर' होलीके सारे गीतोंमें सर्वोत्तम है, जिनमें रंग और रूप-चित्रोकी कला निखरी हुई हमें मिलती है । 'अर्चना' के बहुत-से ऐसे गीत हैं जो हमें बाँध लेते हैं, जिनकी भाषाकी रचानी, क्षमिष्यंजनाकी सरल बकता, एक पंक्तिमें इस यामिक परिस्थितिका चित्रण बताता है कि निराला गीतोंके कला-कोशरमें चित्रने सिद्धहस्त हो गये हैं । उदाहरणके लिये कुछ गीतोंकी पहली पंक्तियोंको रूप, रंग, ध्वनि, परिस्थितिके हिसाबसे देखिए -

१. सैलूंगी कभी न होली
उससे जो नहीं हमजोली — रूप
२. गगन नहाये
जबसे उनकी छवि में रूप बहाये । — रंग
३. अली गुँज चली दूम कुँजो — ध्वनि
४. प्रिय के हाथ लगाये जागी
ऐसी में सी गयी अभागी । — परिस्थिति

गीतोंकी कलाको निरालाजीने जितना सफल बनाया है उतना हिन्दीमें दूसरे किसीने नहीं किया है । 'अर्चना' में अजीब-अजीब मनोभावोंकी सुन्दर, सुहावरेदार, संस्कृत-निष्ठ भाषामें प्रस्तुत किया गया है । एक बात जो विशेष ध्यान देनेकी है यह यह कि एक ही दिनमें कई-कई गीतोंका प्रणयन किया गया है, जिनसे स्पष्ट ही जाता है कि रूप और भावित, वे दो ही प्रस्तुत संसारके प्रिय विषय हैं ।

इस संग्रहके निर्माणमें निरालाजीके दारारंजमें एकाग्र-निवासका बहुत बड़ा हाथ दिखाई देता है । यामिक वातावरण, अजन-जीर्णनका वायु-

मण्डल, गंगा-स्नानके लिए आयी हुई धार्मिक जनता—इन सबका प्रभाव 'अचनेा' में स्पष्ट है। अधिकतर गीतोंमें 'धर्म' उभरकर आया है, बल्कि एक गीतमें तो यह जोश दर्शनीय भी हो सकता है—

तू चला जब तक न तनकर,
धर्म का स्वप्न कर न लेगा।

'पतित पावनो गंगे', 'भजन कर हार के चरण मन', 'हरि का मन से गुण-गान करो' ऐसे ही गीत हैं जिनमें निरालाका कवि दब जाता है। निरालाजीने चलती हुई भजनकी धुनें, वादरा, टुमरीकी बन्धियों सब ही अपनायी है। जैसे—

बे कह जो गये कल आने को,
सलि, धीत गये कितने कल्पों।

(धुन : बजरग बली मेरी नाव चली)

हरि का मन से गुण-गान करो,
धुम और गुमान करो न करो।
जिनको नहीं मानी कान
रहो उनकी भी जी की

(टुमरी की बन्धिया दूसरी पक्ति में)

पर ये स्पष्ट इतने कम हैं कि संकलनकी पूर्णतामें अक्षरते नहीं हैं। निरालाजीने गीतोंमें जितनी महान् 'इमेजरीज' दी हैं वे बतलाती हैं कि गीतमें भी कविकी 'सम्लिमिटी' सम्भव है।

कैसे हुई हार, तेरी निराकार,
गगन के तारको बन्द है कुल हार ?
दुर्ग दुर्धर्ष यह तोड़ता है कौन ?
प्रदन के पत्र, उत्तर प्रकृति है मौन;
पवन ईगिठ कर रहा है—निकल पार।
सलिल की उनियाँ हथेली मारकर

सरिता सुझे कह रही है कि कारण
विपत्त से पार कर जब पकड़ पतवार ।

साड़ी के खिले मोर,
रेशम के हिले छोर — (श्मेज)

सरणों दूटता सिन्धु—
घात संहत आकत-विवर्तों
जल पछाड साता है यत्नों,
उठते हैं पहाड फिर गतों
घसतते हैं, मारण-रजनो है ।

मन्वशे के आनुतोष,
मम-नभ के तारे है ।

तुमने जो गही बाह,
मारिद को हुई छाह,

अन्वकार के दूड कर
बैधा जा रहा जर्मर
तन उन्मीलन निःस्वर,
मद्म-वरण धरण ताल ।

सुरतह कर घाला
सिनी पुष्प-मापा । — आदि

निरालाजी इधर सरल होते जा रहे हैं जो कि उनकी प्रगतिवा बिल्ल
है । हिन्दी-काव्यकी भाषा विशेषकर गीतकी, इधर जितनी निरालाजीने
माँनी है वह उन्हे उपयुक्त युग-श्रवर्तवके स्थानपर बिठाउते हैं ।

दो-तीन गीत छो हमें मूरदासकी गोपियोवा इधरन करताते हैं जब वे
उठवते कृष्णकी विद्यापत करतो हैं : 'हरिण नयन हरि ने छेने है'—

'अर्चना' का कवि

कुछ गीतोंमें जो निराश्रय, या अधिक स्पष्ट नहीं तो पराजय, या स्वर
 मुनाई पड़ता है, वह जैसे हम सबका स्वर हो। इनका मुख्य कारण यह
 है कि जिस समाजके पास मार्क्सवादी सामाजिक एवं वैज्ञानिक दर्शन नहीं
 हुआ करता उस जाति (या व्यक्ति) का विद्रोह या रूप प्रतिक्रियात्मक
 होने लगता है और तब घमके प्रति आस्था उत्पन्न होनी है; 'एक संज्ञा
 (दारोरी या अदारोरी) हो नियन्ता है' की चेतनाका बोध करवाया जाता
 है। इन प्रकार का बोध करवानेमें राजनीति (पूर्वीवादी) का हाथ हुआ
 करता है। इसलिए 'अर्चना' में निराश्रयके दूसरे रूपका भी जो दर्शन होता
 है वह केवल उनका ही नहीं है हमारा रूप है, हमारे पूरे समाजका रूप
 है, हमारी राजनीतिका जड़ है, सभी तो राजनीति 'ऑस्ट्रेलियन बोमर्स'की
 बगुनीपर 'ट्रेडीसियो' से घिरी 'सलाम' लेती है और साहित्य विा
 होकर गंगाकी रेतोंमें फटी बिबाहियोंके रक्त-चिह्न छोड़ना हुआ व
 रहा है —

ये दुःख के दिन
 काटे हैं जिसने
 गिन-गिनकर
 पल-छिन, तिन-तिन
 आँसू की लड़ के मोती के
 हार विरोधे,
 गले हासकर श्रियतम के
 ललने की शशि-मुख
 दुःख निशा में
 उगज्वल अमलिन ।

'अर्चना' आजके इस 'तुलसीदास' की विनय-गीतिका है। निराला
 नये युगकी 'अरुणा' की अर्चना कर रहे हैं। वे हमारे युगके नेता हैं, हम
 उनके शत्रुओं, उनकी अर्चनाको मूल पदधानते हैं कि उनका अर्थ

'अंधता' से क्या है :

काटे कटो नहीं जो धारा
उसकी हुई मूर्ति को धारा,
बार-बार से जो जन हारा
उसकी सहज साधिका अंधता ।



अत्यन्त आत्मनिष्ठ *

सन् १९४३ में पटना 'नाग-मन्त्र' छपा था। बाद मान बाद फिर एक 'नाग-मन्त्र' मगध में आयुनिष्ठ हिन्दी कविताके विकास और महत्त्व-पर 'अज्ञेय' का विचारम अद्यय है। अभी सा पटना युद्धको मन्गारकीय भूमिवाप्ये कविताये प्रयोग - 'बाद' और प्रयोगमन्गारपर उद्यय सर्वे विरोधी लक्षणा प्रत्युत्तर और नये कविताकी नयी अद्ययनाके लक्ष्यनमें कुछ बातें कही गयी है। यह भूमिवा आयुनिष्ठ हिन्दो कवि और नव कविताके समीक्षकको अद्यय पदनी बाहिए। इमये उद्यय लक्षं और स्वापनाई हमें प्रायोगिक कविताके विपद्यमें पुनर्विचार करनके लिए बाध्य करनी है। 'अज्ञेय' का कहना है कि 'प्रयोग' का कोई 'बाद' नहीं होता और प्रयोग अपन-आपमें साध्य है। प्रयोगका अर्थ परम्पराका आमुन निषेध भी नहीं है। जो आलोचक यह कहते हैं कि प्रयोगशील कवि अति-बौद्धिक है, या इनकी रचनाओंमें साधारणीकरण नहीं है, या इनमें वैयक्तिक अनुभूतिका इतना अधिक चित्रण है कि साध्यजीन रसोद्बोधन उनसे शक्य नहीं, उन्हें 'अज्ञेय' ने बहुत शास्त्रीय उत्तर दिया है। परन्तु 'अज्ञेय' को इन स्वापनाओंसे हम सखमत नहीं है कि "कविताकी भाषा निरन्तर गद्यकी भाषा होती जाती है। इस प्रकार कविके सामने हमेशा अक्षरकारकी सृष्टिकी समस्या बनी रहती है।" काव्यानन्द-मीमांसाये रसकी चरैषा साटस्थकी अयेछा तन्मयीमत्रनमें अधिक होती है। जगन्नाथने चमत्कारित्व-

* दूसरा सप्तक : सम्पादक—'अज्ञेय'

को काव्य-जीवित माना था। शब्द-चमत्कृति, अर्थ-चमत्कृति के सिवा कहीं रसको, कहीं अर्थव्याप्य को और कहीं-कहीं जीवित्य, सादृश्य, वैचित्र्य और बहता तकको चमत्कार माननेकी संस्कृत काव्य-शास्त्रियोंमें प्रवृत्ति थी। 'चेतन' 'चमत्कारिता' आदि कुन्तकके शब्द स्पष्ट करते हैं कि चमत्कार सहृदय हृदयके अन्तःकरणकी वृत्ति है। कवि-धर्म नहीं। साहित्यदर्पणकारने काव्यसे उत्पन्न आह्लादमय चमत्कारको विस्मयसे भिन्न माना है।

काव्य या कलासे होनेवाले आनन्दको पाश्चात्य समीक्षकोंने अलग-अलग तरहसे वर्णित किया है। रिचर्ड्स उसे समयात्मता (सिनेस्सेसिस) मानता है। ब्लाइक बेलने उसे एक विशेष प्रकारका रोमरूपण (स्पेसिफिक द्यूल) माना है; तो बर्नस स्नो उसे एक सौन्दर्यपरक मनादर्या (एस्टेटिक स्टेट) मानती है, जो कि मध्य अवस्थाओंसे भिन्न और विशिष्ट प्रकारकी (सुई जेनेरिटा) है। काव्यानन्द पुनः प्रत्यय और प्रत्यभिज्ञापर भी आधारित रहता है। ऐसी दृष्टांमें कवि-कर्मको सामाजिक भाग्यसे शून्य निरे मयें दार्ढ्यको टोह या मयो चमत्कारपूर्ण अर्थवत्ताकी शोध मात्र नहीं माना जा सकता। अन्यथा आधुनिक कविताकी दुर्लभता और प्रेयणीयताकी सीमितताको कैसे समझा जा सकेगा ?

१. काव्यजीवितं चमत्कारित्वं अभिशिष्टमेव । रसगंगाधर, पृ० ७ ।

२. अर्थचमत्कृत्युपसृता शब्दचमत्कृतिः । कहीं, पृष्ठ १६ ।

३. अलौकिक-चमत्कारकारी-सुं गारादिको रसः । काव्यप्रकार, पृ० ६६ ।

४. अर्थव्यापि चमत्कारिता । रसगंगाधर पृ० १० ।

५. जीवित्यस्य चमत्कारकारित्वः । जीवित्यविचारचर्चा, वारिका १ ।

६. सादृश्यस्य चमत्कारित्वात् । रसदर्शनापर, पृ० १२७ ।

७. लोकोत्तरचमत्कारवादि, वैचित्र्यसिद्धये । बळोकिजीवित, अन्वेष १ वारिका १ ।

८. चेतनचमत्कारिणी वाचस्पत्यतामनग्नि । वरी, अन्वेष २ ।

भूमिकाके 'वभत्कार' पर हम अधिक कह गये । वस्तुतः यह स्वतन्त्र लेखका विषय है । हम समझते हैं कि इस भूमिकापर हिन्दीमें सङ्घ-संगर मचेगा । मचना चाहिए ।

कवि-परिचय साधारण है । जबकी वार उनमें विनोदकी वह सूत्र पट्ट नहीं है जो पहले 'सार-सप्तक' में थी । वक्तव्योंमें शमशेरबहादुर सिंहका वक्तव्य सबसे ईमानदार और सुलझा हुआ लगा । भवानोप्रसाद मिथ, सङ्कतला मायूर और रघुवीर सहायने टातपट्टल की है—कुछ तो संकोचवश, कुछ इसलिए भी कि कविताके विषयमें उनके विचार अभी अपरिपक्ववस्थामें हैं, घमंवीर भारतीके वक्तव्यमें अलबारी विच्छिन्ति-प्रेम है और नरेश मेहताके वक्तव्यमें अनावश्यक स्फीत अहम्ता । हरिनारायण व्यासका वक्तव्य अच्छा है, जो उसमें 'दोस्र' की चर्चा दिभूति-पूजावाले बाल-मुलभ संस्कारकी सूचक है ।

द्वय कविताएँ । प्रायः सभीमें सन्पादकके शब्दोंमें 'भाषाके परिमार्जन और अभिव्यक्तिकी सफ़ाई'की कमी है और 'अटपटेपनकी छाँकी म्यूनाधिक मात्रामें है' । सबसे कम प्रयोगशील हैं आदि-अन्तके कवि । सही मानोंमें प्रयोगशील शमशेरबहादुर सिंह और रघुवीर सहाय लगते हैं; हरिनारायण व्यास और सङ्कतला मायूर उसी वषके पन्थी हैं । नरेश मेहताने आधुनिकता या प्रयोगशीलताकी, लगता है, पचाया नहीं, ओढ़ा है । उदाहरणार्थ उनकी 'समय-देवता' (इस संग्रहकी सबसे लम्बी कविता) लुई मैकनिसकी इसी विषयपर 'मृग तिपाहीकी आत्मासे बातचीत' कविताकी तुलनामें 'हटाहट-पाठरचना' जान पड़ती है ।

भावुककी रस-प्राप्ति वृत्ति इस संग्रहके कई अटपटे, दुरन्वय-भरे, अमवन् मत्प्रयोगवाले, असंलक्ष्य-संज्ञा-युक्त निम्न शब्दोंपर न केवल अटक-टिटक ही रह जायेगी, पर टोकर खाकर चित्त भी गिर सकती है, और ऐसी संस्कारों संग्रहमें काजी है । उदाहरणार्थ—

भीतर की आदृष्ट मर
 मक्ती है मक्काबट पर
 नित्य नया बँकर क्रम

—महानीप्रसाद मिश्र, पृ० २८ ।

हम की मकीनता
 है अगोरतो विमल
 ओहती विभाबरो
 हे अमा उमाभयी
 तावलोम बावरी
 मौन मौन मानसो,
 मानवी व्यथा-भरी ।

—दामोदरबहादुर मिश्र, पृ० १०४ ।

तप्य है उर से उजाले का करन
 उल्ल है रातें तेरे कान का ।

—सुधीर ताम्र, पृ० १५९ ।

विनाश की उजोष मन्त्रा हरी मुनेदिनी
 विनाश में हरी नहीं
 विनाश तो हरी नहीं
 सृष्टि के लिए बनी प्रथम विनाश-व्यभिची

—दमोदर भारती, पृ० १८३ ।

एक-एक बहिरी रचना से तो दामोदरजी महानीप्रसाद मिश्र की
 और प्रकाशपूर्ण रीति बहूत सादरों लिये हुए हैं : "सन्ध्या"-रिक्त

कहानियों वह और निर्ये । उनके पास साद-नाम्य निश्चयेकी रसानी प्रचुरतामे है । 'असाधारण' का मोक्षुदेयक रबर काशीम साल पुरानी 'पद-पुष्पोत्तरी' को याद दिलाना है । यह गती है कि आधुनिक कविता आधुनिक चित्र-कलाकी ही भाँति आरिभ उद्गारोके डंगकी ओर बढ़ रही है । परन्तु अट्टविमताकी सभ्यन चेष्टा एक प्रकारका मूत्र-पाह बन गयी है ।

राकुन्तला माधुरने अपने पतिकी भाँति कई सुन्दर साद-चित्र उपरिचत किये हैं । उनमे भाव-विम्बका प्रतिफलन बहुत सहजतासे हुआ है; जैसे 'गुनसान गाड़ी', 'हननी रात गये' आदि । 'ठाठा पाथी' के डंगकी कवि-ताएँ वह और तिरों तो 'साँहरके निर्माणा' का स्पंग्य सामक हो ।

हरिनारायण श्यामकी रचनाओंमे मञ्जुक गुंजारबाले साद-चयनका प्रेम (जो धर्मवीर भारतीयों मे है) सिद्ध करना है कि इन सात कवियों-मे पारम्परिक काव्य और संघोठवाले संघटनके सर्वाधिक निष्कट वह है । यह कहना कठिन है कि 'वपकिे बाद'-जैसे गीतोमे कौन-सी चमत्कारपूर्ण अभिव्यक्ति है जो प्रयोगशील नहीं जा सके ? 'नेहूजीके प्रति' कविता भी बचकानी है । 'उठे बादल, झुके बादल' और 'सिद्धिराग' में कविकी विरोधता झलकती है ।

सामघोरबहादुर सिंहकी कवितामे सर्वाधिक आधुनिकता है । कवि जैसे सादकी समूची स्यंजना-शक्तिका भरपूर उपयोग कर लेना चाहता है । अतः उसका संवेत-चित्रण वहीं बहुत सरस हो उठा है, वही बहुत हलका । शोषवादी और अतिथयार्थवादी चित्रकार जिस प्रकारसे अपनी रचनामे विशिष्ट प्यामितिक रेखाचित्रणकी शैलीगत सर्वांग और उपचेतन मनके समग्र चित्रणका आग्रह रखते थे; सामघोरबहादुर सिंहमे भी कुछ दिदेशो साम-गन्धी कवियोंकी शैलीका प्रभाव और अपने मनके पुरे संवेदना-जालको व्यवन करनेकी आतुरता स्पष्ट है । उनकी रचनाओंमे सामाजिक आघाव इसी कारणसे प्रधान हो उठता है और कई स्पतोपर

वह वस्तुनिष्ठ उनके भाषिणगत इन्द्रोमि जैसे अनमिल भी है ।

नरेग मेहताके 'उपख'की प्रेरणा है तो वैदिक; परन्तु मुक्तमेवा आदिम साम्यवादी आर्ष-भ्रम्यताका आजके वैज्ञानिक युगमें यो पुनः स्वच्छन्द साँत लेना बेहद रुमानियतसे मरा 'पुनरुज्जीवनवाद' है, जो कि उनके वस्तुस्थिते कितो तरह मेल नहीं खाता । अँगरेजो कवितामें यो 'प्रोराकेलाइट' दकमें हम प्रकार समय-मूलानो (निओ-हेलेनिक) प्रवृत्ति चल पड़ी थी । परन्तु 'समय-देवता' में उनके मनकी लमानियत कम हीकर यथाथके ऊपर-आवध मोड़ कुछ अधिक सतग लपसे स्पष्ट हुए हैं ।

रघुवीर सहायकी कविताओंमें 'ईमानदारी' (कवि-कर्मकी सामाजिकता अनुभूतिके अर्थमें) अधिक है । अतः वैयक्तिक अनुभूतियोंमें निरुत्कल सुमंगल भी उपलब्ध होती है । कविने मानो अपने विस्मरते हुए मन और व्यक्तित्वमें अन्तर्गठन (इम्प्लिस्टी) मानेकी दिशामें कविताको साम्यम रूपसे चुना है । परन्तु चूँकि कविकी स्वानुभूति अल और लघु है — अतः जो विराट् स्वप्न उनके तन्मोमें बसा है, उसके प्रति अनिश्चय और संशय लपमें जगठा है । 'समाप्ती' और 'एकोऽहम् बहु स्याम्'के सायकालके पीछे-की विषयवृत्तिके प्रति वह जागरूक है और इसीलिए 'प्रभाती', 'मुँह अंधेरे' और 'कीचिन्'—जैसी ओर्से लिखता है ।

धर्मवीर भारती इन सभी कवियोंमें सर्वाधिक रोमैन्टिक हैं । उनपर जैसे उर्दूका रंग है । माने कहनेकी सूत्रीपर वह बहुत माय हैं । इसलिये कभी-कभी बहुत खूब कह भी जाते हैं । परन्तु वह 'खूब कही, कौती कही ।' भासा वाचन पिशा हुआ, मूलम्मा-झुटा है । इधर जो विदेशो अत्याधुनिक कविताएँ उहाँने अनूचित की हैं, उनके आगे उनकी यह 'पान-कूल-ती' 'गुरमई-सतरंगिया-प्रोरोओ' रूपको छवि बहुत कैतोर्थ-भरी रचना लगती है ।

जहाँतक संग्रहकी सब कविताओंमें युग-भेदवाके विगणका प्रश्न है, सभी कवि कर्मोवेश भाषामें भाषावाकसे प्रभावित हैं, भाषावीप्रसाद मिश्र और चक्रवर्तन्य मासूर सबसे कम; अन्य कवि स्पष्टतः अधिक । संग्रहमें

कुल पाँच-छह कविताएँ राजनैतिक विश्वासोंके प्रति युवक कवि-मनकी प्रतिक्रियाका विचित्र चित्र प्रस्तुत करती हैं: 'स्वतन्त्रता-दिवसपर', 'समय साम्प्रदायी', 'लोडरका निर्माता' 'सुभाषकी मृत्यु,' 'नेहरूजीके प्रति' और 'समय-देवता'। इन वस्तुनिष्ठ कविताओंको छोड़, अन्य सब कविताएँ अरयन्त आत्म-निष्ठ हैं। और कुल जमाकर इस बातकी साधी है कि हिन्दी कविता सामाजिक यथार्थसे अभी भी दूर है। रुमानियत और छायावादका शाब्दा रंग उसपर है। और कवि अभी भी 'दूसरी अज्ञात दिशाओंको जाती हुई लम्बी निर्जन छायादार सड़कों का' (धर्मवीर भारती, वक्त्र) व्यासा है। वह बेचारा 'व्यक्ति कुहा स्पष्ट हृदय-भार आज, हीन-हीन भाव, हीन भाव, मध्य-वर्गका समाज, दीन' (समदोरबहादुर सिंह) का अंग है, और समदोरबहादुरकी सन् १९४० में लिखी पंक्ति अभी भी सबके लिए सही है - 'काट बुजुंदा भावों की गुमठी को—बाओ !'



आधुनिक और पुरातनका सन्तुलन*

पन्तजीके नवीनतम कविता-संग्रहकी पहली कविताकी पहली पंक्ति है—

“तुम कहते उत्तर-बेला यह,
मैं सन्ध्या का दीप जलाऊँ !”

निश्चय ही, इसके ‘तुम’ और ‘मैं’ किलोके भी प्रतीक बवो न हों, भावक-वर्णकी भाँसोमें यह रचना कविका ही विनम्र करता जान पड़ेगी। स्वर वही विर-परिचित स्वर है, बचनको टौली बही मलीयाँलि जानी-बहुजानी टौली है, भाषा वही पुरानी धार्मिक भाषा है—और, एक प्रकारसे देखा जाये तो, कव्य भी वही पुराना आत्म-विश्वासका उद्घोष है। “मैं प्रभात का रहा दूत निरत, नव प्रकाश संदेशवाह स्थित”, “मैं मानस घर्षी, अशय वय” —अपने सर्वथा सजीव और सक्रिय होनेका दावा, मित्र एतरोमें सही, वयःप्राप्त कवि बहुधा करते रहे हैं। बहुधा इस तरहका दावा करना ही छतरेकी पहली पंक्तीकी तरह भाववर्णके जान लड़े करनेका काम करता है। कवि जब यह पुछता है कि,—

“नव विवाह वय में सुइ मैं अब,
बवो न चौर बन फिर सुत्ताऊँ ?”

तो मानो प्रतिप्रति उत्तर देनी है : “इय बारण नहीं, बवोकि अब तुम सुनकाना भून वये हो”—और एक बार भूलकर फिर सुनकाना घोषा

* ‘अविमा’ : सुमिश्रानन्दन पन्त ।

नहीं जा सकता, भले ही मुसकानेकी प्रक्रियाको दोहराते वषों न रहा जाये ।

पन्तज़ीकी यह कविता बड़े साहसकी कविता है । यह स्वीकार करनेमें उन्हें कुछ भी संकोच नहीं हुआ कि "मैंने बच जाना निश्चि का मुस ?"— न इन अपरिषय और अनुभूतिके कारण उन्हें इस आमन्त्रण (अथवा चुनौती) के देनेमें ही कोई संकोच हुआ कि—

"आओ तम के कूल पार कर ,

नव अदशोदय तुम्हें दिशाऊँ ।"

हम कविता आमन्त्रण स्वीकार करके उसके साथ बढ़ते हैं । इसे हम आमन्त्रण ही मानेंगे, चुनौती नहीं । 'उत्तरा'की भूमिकाके बाद कवि उस स्तरसे बहुत ऊँचा उठ गया जिस स्तरपर लोग चुनौतियाँ देते और स्वीकार करते हैं । बाह्य और आन्तरिकका सामंजस्य ऊर्ध्व संवरणके द्वारा करनेकी क्षमता रखनेवाला कवि हमें आमन्त्रण ही दे सकता है, चुनौती नहीं । वह हमें अपने साथ तमके कूल पार करके नव अदशोदय दिखाने जायेगा और इस तरह प्रमाणित कर देगा कि वह "प्रभात का रहा दूत नित, नव प्रकाश सन्देशवाह स्मित"। 'अतिमा' की कविताओंमें यही आमन्त्रण निहित है ।

संग्रहके छोटे-से विज्ञापनमें पन्तज़ीने संग्रहीत कविताओंका तीन ध्येयियोंमें विभाजन कर दिया है । एक ध्येयी प्रकृति-सम्बन्धी कविताओंकी है, त्रिनके अतिरिक्त 'अधिकतर' ऐसी रचनाएँ संग्रहीत हैं "त्रिनकी प्रेरणा युग-जीवनके अनेक स्तरोंको स्पर्श करती हुई मूलन-ध्वेयना गरीब कल्पों तथा प्रतीकोंमें दृष्ट हुई है ।" अत्र. प्रकृति-सम्बन्धी कविताओंके अतिरिक्त एक ध्येयी रूप प्रकारकी कविताओंकी हुई ओ 'अधिकतर' है, दर्शक लोचनी ध्येयीमें वे होंगे ओ इन अधिकतर कविताओंके अन्तर्गत है । बड़ी अच्छा होगा कि हम संग्रहीत कविताओंका अनुदीप्ता दृष्टी तीन ध्येयियोंमें करें । कवि और समस्यी कृत्रिके साथ हम सम्भवतः इसी प्रकार साक्षात्

स्थापित करनेमें सबसे अधिक सफल हो सकेंगे ।

प्रकृति-सम्बन्धी कविताओंमें दो प्रमुख हैं : 'जन्म-दिवस' और 'कूर्मी-चल के प्रति' । दोनों इन संग्रहकी अन्य सभी कविताओंमें आकारमें बड़ी भी हैं : दोनों ही उस मार्बल्य प्रदेशमें सम्बन्धित हैं जहाँ कवि अपने जीवनके उषःकालमें भावी काव्य-रूढ़ियोंके लिए प्रकृतिसे प्रेरणा पाता रहा । 'जन्म-दिवस'में पहले अपने घर-द्वार, स्नेही-सम्बन्धियों, पुरजनों और परिजनोंके अत्यन्त सुन्दर शब्द-विषय अंकित कर, उनका हमसे परिचय करानेके बाद कवि बड़ी ही भाव-प्रवणता और सङ्कष्ट शिल्प-कौशलका परिचय देता हुआ एक साधारण प्रादेशिक प्रेम-कथाका हृदयग्राही विषयमय अंकन करता है : इसमें कविको कितनी सफलता मिली है यह नीचेकी दो पंक्तियाँ ही प्रमाणित कर देंगी,—

“मूँज रही होगी गिरि वन अम्बर में दुदरी तारें,
ओर पास शिब आये होने से वन इसी बहाने ।”

इसके बाद, अधिक सम्भीर स्वरमें, कवि अपने आत्म-स्वात और जन्म-कालको नव-युगके अदभोदयका प्रतीक मानकर प्रस्तुत आत्मबन्धोंके सहारे अपने विकसित जीवन-दर्शनको अस्मिन्वित देनेकी चेष्टा करता है । कवि कहता है—

“या निमित्त तिसू, नवयुग या अस्तित्व ही रहा निरपय
कङ्कितर वा पुन थीर हँसता था नव अदभोदय ।
इसीलिए सम्भव हिमाद्रिका स्वर्गोन्मुख आरोहण
युग सनाभि तिसू के मन के हिन रहा महत् आनर्पण ।”

कविता वहीं पूरी हो गयी थी । उसके बाद प्रतीकोंके नागरत्नोंपर कवि अपने दर्शन-वसन टोपनेमें लग गया । मात्र तिसूके बलपर कविताका-सा प्रभाव इन प्रतीकोंका भी हो सकता है—पर वह प्रभाव ही है, भाव नहीं ।

'कूर्मावलके प्रति' कविजी नगाधिकाके प्रति, उसके और अपने गौरवके रूप, विगुल हेम-मुद्राओंसे परिपूर्ण घटात्रलि है। इसमें भी अन्तमें देने प्रतीकोंके सहारे दार्शनिक प्रवचनोंको बटका देनेकी चेष्टा की है, यह कविता इनके बोझको सह सकती है—यही नहीं, इसके सहारे काया पाकर विदग्ध चिन्तन सहज हो कविरसमय हो गया है। दो अहरण पर्याप्त होंगे, एक इस बातका प्रमाण देनेके लिए कि कविजी मुद्राएँ खरे सोनेकी हैं, दूसरा इनका कि कविता (यद्यपि उनको अपेक्षा) करती, फिर भी) दार्शनिक प्रवचनोंको सहज सुन्दर क्षमतासे गल सँभाल लेती है अपितु उन्हें और भी ऊँचा उठानेमें समर्थ हो सकी। पहला उदाहरण है—

“राजहंस-सा तिरता कधि मुस्ताभ नीलिमा जल में
 सोपी के पंखों को छहरा ररन छटा बल बल में।
 धुली वाप्य पंखड़ियों में रँग भरते कला सुबर कर,
 सुरघनु लण्डों में किरणों की द्रवित कान्ति कर वितरित,
 रंग गन्ध के लला-गुरुम से गिरि श्रोणी अतिरंजित
 देवदाह रज पीठ मुहाती शामकधु-सी सुन्दर !”

101 दूसरा—

“इके मूक भू मानस गह्वर, इके स्तम्भ गिरि कन्दर,
 (शक्तियों के पुंजित तमिल से पीडित सिन्हा अन्तर !)
 विछ प्रतीशा में प्रसार होने की तुमसे दीपित !
 धूमिल श्रितिय, गरजता अम्बर, उद्वेलित जन-सागर,
 अङ्ग चेतन की दृष्टि निर्निमित्त लगी उरोनि-सिखरों पर,—
 मानवता का दिक् प्रशस्त उन्नयन सुम्हीं पर आवित !”

यह कविकी परम सफलता है कि इस दर्शनके दान्त-पटसे ढका जान गाधिप मिट्टीबा डेर नहीं हो जाता, प्रत्युत और भी ऊँचा उठ जाता है और प्रान्तरका कृत्रिम विज्ञ शिल्पके सहारे अपने-आपको प्रकाश

विशेषके रं

सुरक्षित नहीं रख पाता। शिक्षा बहुत पुराना हो चुका, चित्रही कृत्रिमता प्रकट हो ही जाती है। पर 'पतझर' सफ़ल और सुन्दर कृति है, जो मरदाने कोट्सके 'ओड टू आर्ट्स'की याद दिलाती है। 'पतझर' कोट्सकी प्रख्यात कवितामें कम गम्भीर नहीं है, पर उत्कृष्ट शिक्षा और ऊँचे दर्शनके बावजूद, कविताकी दृष्टिमें यह कोट्सके 'ओड'की समता नहीं करती। पन्तमीकी अतिशय शान्तिक भाषा एक ऐसा दुर्बल भार है जिसे पीठपर लादकर कविता सहस्रद्वाने लपटी है, घककर बैठ जाती है और साक्ष कोशिस करनेपर भी अगले मुखपर सहस्र मुमकान नहीं सा पाती। छाया-बादी युगकी काव्य-भाषाका मोह पन्तमीकी बहुत-सी कविताओंको उसी प्रकार निर्बाध बना देता है जैसे बहुधा उनका दार्शनिक, उपदेशात्मक स्वर उन्हें मुक्त विमल-सा उठने न देकर पर काटकर विमर्शमें बन्द कर देता है। रिमरमें बन्द होकर भी बिहग तो बिहग ही कहलावेगा, पर कहलावे जानेकी बरतसे ही उदक तो नहीं पाता।

संग्रहकी विशिष्ट कविताएँ ये हैं जिनकी और पन्तमीने यह कहकर संक्षेप किया है कि उनमें "सुमन-वेतनाके नवीन रूपों तथा प्रतीकोंमें, युग-जीवनके अनेक स्तरोंकी स्पर्श करती हुई, काव्याभिम्पक्तिकी प्रेरणा मूर्त हुई है।" 'अतिमा'की सबसे ऊँची कविताएँ ये न भी हो, सबसे अधिक आकर्षक अवयव है। इनमें नवीनता है—ऐसी नवीनता, जो बलात् भावकको अपनी ओर आकृष्ट करती है। पर क्या यह नवीनता सचमुच प्राणमय आधुनिक है? उत्तरके लिए कविताओंपर दृष्टि-निर्दोष करें।

यह ही नहीं कहा जा सकता कि संग्रहकी दूसरी कविता 'गीतिका दर्पण', इन द्वितीय (नवीन रूपों तथा प्रतीकोंवाली) धेर्णमें रखी जानी चाहिए अथवा नहीं, पर यदि न भी रखी जा सके तो भी इसका पता लगानेके लिए इस कविताका महत्त्व और मुख्य संग्रहकी किसी भी कवितासे कम नहीं है, कि कविता स्वर आधुनिक है अथवा मात्र नवीन,

कि संग्रहीत कविताएँ एक वर्षकी अवधिमें ही लिखी गयी थीं। 'गीतों' 'दर्पण' भी 'नव अरुणोदय'की तरह कविकी ओरसे एक सन्देश अथवा आग्रह हैं। 'नव अरुणोदय'में कविने हमें याद दिलाया था कि वह 'नव गत का रहा दून नित' अब 'गीतोंके दर्पण'में हमें आमंत्रित करता हुआ जाता है—

“यदि मरणोन्मुख वर्तमान से

ऊब गया हो बटु मन

... ..

तो घेरे गीतों में देगो

नव भविष्य की झाँकी।”

देखने इच्छते बगी बम दावा दिया था। “यदि हरिस्मरणे सारगं मनो, विनास-नशामु बुबुद्धं, मधुरकोमलकाम्प पदावलीं शृणु तदा अवदेव स्वर्गोम्”। इसमें कवि इतना ही कहनेका साहस करता है कि यदि उम गयी और जाना चाहते हो बिधर वह स्वयं आ रहा है, तो उसके साथ लो। प्यतरी हमसे अधिक आगा दिखाने है, उनको बचिना हगकी आ नहीं बरगी कि भावक उम प्रकारका पदार्थ चाहता हो जो बटु दे रहते हैं, वह सन्देश सुनना चाहता हो जो उन्हें सुनाना है—इतना ही चाहिए कि उमका मन वर्तमान, मरणोन्मुख वर्तमान, से ऊब गया हो : नव भविष्यकी झाँकी देनना हो उमके लिए चाहिए संजीवनी है, और वह संजीवनी बचिके पास है। यह स्वयं अन्वेदकका बगी, निडरा है, विश्वास-देहित आधुनिक विज्ञानका बगी, प्रयोगशास्त्रके बाहर बाहर प्रयोगकी रुकवटकी घोषणा करनेवाले लक्ष्यकाम आत्मविश्वासका है, स्वयंसेवा दर्शन काके लीटते हुए लेनगिरवा है। पर वह दोन-ती “वर्तमान” है आ मरणोन्मुख है, जिसकी मरणोन्मुखताके बीच रहने-रहने मन बटु हो बगा है? यदि इस कल्या, इस कार्यकी कुछ और आशा ला करना हुआ अत-अत॥ स्वयंसेवा होनेके कुछ और लक्ष्य एवं बरगना है—

“उठते हो न निराश झोह पग

रुट श्वास हो जीवन !”

‘झोह पग’ अर्थात् साम्प्रदायिके प्रति मनेस है—पर यह आश्रय क्यर है
अथवा बीसवीं शतीके शारम्भिक दशकका ? कवि आगे कहता है—

“रिक्त बालुका मग्न,—सिसक हो

झुके मुनहुंसे खर धाग,

तकीं बादीं में बन्दी हो

सिसक रहा उर-स्वप्नन !”

बालुका मग्न की रिक्तता भी स्पष्ट मनेस है—बर्तमानके मरजोगमन होनेकी
ओर । पर आश्रय उर-स्वप्नन क्या समझ लकीं और बादींमें बादी है ?
क्या यह द्वितीय महासमरके पहलेकी युग-मन स्थितिका चित्रण नहीं है ?
आश्रय युग स्वावस्थाकी नहीं संज्ञाप्रतिपा, अथवा पगजीकी ‘अतिपा’ के
अनुसार अतिशक्तिपा, युग है : यह कविता पचीस वर्ष पूर्व नि.समर,
निराशर जन-मनके आद कलामे घुट रही थी, प्रकट होनेमें की विलास
हूया यह कहे-कहनेके हल कवनकी सपना समाहित करला-मा जान परता
है कि “कविता माओरेककी साम्प्र-मन पुनरावृत्ति है।” कविता मन विमल
और सर्मका छात है, सपना अतीन्द्रिय साम्प्रक आत्मकी उपलब्धि
निए है । कविके दास है—

“दरि यदार्थ की कवाचीव से

दुः दुष्टि कर निरदल,—

दुखी लीली में, जिनका

सेठना-उचित बालुकापन !”

‘अनहुंसे दुः, उरे जो दुः कर कर कि कहेबाये निए ही यह लीलीका
दर्पण है जिनमें यह अथवा ‘यं-नव आनन’ देख लकता है ।

अन ‘उर-स्व-स्वप्नन’ का आश्रय, जिनकी स्वप्नन कविने ‘उल्ला’ की
दुःस्थिति की की, हूये ‘अतिपा’ के सर्मक निरदल है । ‘अन-रिक्त’के हूय

आधुनिक और दुर्गापका समुच्चय

'हिमाद्रिका स्वर्गोन्मुख आरोहण' देखते हैं जो 'कूर्मावल के प्रति' के 'शिखरो' में निखरा, दान्त और समुज्ज्वल हो जाता है। 'नव-जा' हम देखते हैं कि—

“रजत प्रसारों में उड़ नूतन
प्राण मुक्त करते आरोहण”
और जहाँ संवरण नहीं है वहाँ ऊर्ध्वोन्मुखता ही संवरणका स्था
है। 'बाहर भीतर' में—

“मू को अन्वहार का है नय,—
शिखरों पर हँसता अदमोदय :”
यह 'हँसना' निस्सन्देह ऊर्ध्व-संवरणका ही निमग्नण है।
पर 'अतिमा' का स्वर केवल ऊर्ध्व-संवरणका ही हो, ऐ
अवलताओंकी, पावनताकी, बात कहता मिलता है; वह म
सादा गाता है—

“कीन रीत से ?
ये किन आवागों से लीये
किन अवाष् शिखरों से झरने ?
किन प्रशांत समनय प्रदेश में
रजत पेंन मुक्ता रव घग्ने !
ये किन स्वच्छ अमलताओं की
कीन नीलवासा में बहने ?
किम मुख के स्तरों में स्वर्णित
श्लिखों में बँधने रहने !”

बचिना इनको सुन्दर और मर्म है कि उनको चोरी-
करके मन्मोह करी होना, पर एक छोट्टे-से लेखमें जो
उत्तुन की जा सक्ती है। कुछ चंकिनी और देविना—

“कीन स्रोत ये !

श्रद्धा जी' विश्वास—रूपहले
राज मरालों के-से जोड़े
ठिरते सात्त्विक उर सरसों में
पुंभ मुनहलो घीवा थोड़े ।
शोभा की स्वयिक उड़ान से
भर जाता सङ्घा व्यसक मन,
बसते नर छन्दों के नूपुर
असिखित गीतों के प्रिय पर बन !”

५-२६.७
००१५१/१

निस्सन्देह पीछीमें मवीनताका जाग्रह नहीं है, स्वर कविका चिर-परिवित
छायाकारी स्वर ही है, फिर भी यह कविता वासीपनके दोषसे मुक्त है;
क्योंकि सुन्दर ही नहीं सरस भी है । मैंने सरस जान-बुझकर कहा है,
क्योंकि इस कविताकी सहायतासे पन्तबीके काग्रपर सामान्यतया लगाये
जानेवाले एक भारतीयका आवश्यक सङ्ग्रह करना मुन्दर हो सकता है ।
रसकी सर्जना निःसंशय काग्रका धर्म है । मैं यह भी स्वीकार करता हूँ
कि कल्पकी दृष्टिसे नितनी भी उत्कृष्ट क्यों न हो, कविता यदि भावकके
मनकी रसाई नहीं कर पाती तो भावकके लिए वह कविता नहीं है । पर
जिन मनकी रसाई करना कविताका स्वाभाविक धर्म और सर्वमान्य धर्म है
वह मन केवल छलकते हुए उद्वेगीवा पान नहीं है, वह विनाद चेतनामूर्ति
है जिसपर भावना और विचार, हृदय और भस्तिष्क समान अचिन्तारके
साथ निवास करते हैं और प्रभाव डालते हैं । रस केवल भावोद्वेग नहीं है,
अनुभूति केवल इन्द्रियाश्रित नहीं है । 'विप्रासा' में (और अपनी अधिपति
सफल कविताओंमें) पन्तबी जिस रसकी सृष्टि करते हैं वह साधारणतया
स्वीटन परिभाषासे बँधा नहीं है, व्यापक अर्थमें, व्यक्ति-चेतनाका गूढ़-
घोष अतीन्द्रिय रस है । पन्तबीकी कविताका उस भावकधर्मके लिए कोई
मुख्य नहीं है जो रसकी संकीर्ण परिभाषा करता है—पर उस भावक धर्मके

एक सम्भवतः सौख्य लेनेकी प्रक्रिया ही जीवन है। नये विचारोंका आघात उनके लिए ऐन्द्रिक अनुभूतिकी-सी प्रभावोत्पादनी शक्ति नहीं रखता उनके लिए पन्तत्री बह सचते है 'जानन्ति ते किमपि, शान्ति नैव यतनः' है।

यह बान 'अतिमा' की बहुत-सी—यह कहना भी अनुचित न होगा कि अपिबृत्तर रचनाओंके लिए बही जा सकती है। इनमें कुछ असाधारण कृतियाँ हैं, जैसे 'स्फटिक धन', जो छायावादी सत्रासमें आधुनिक भावोन्मेषकी काव्यमयताकी सफल उपलब्धि है—कुछ सुन्दर, द्रोतल पर निद्राग्रण विभाकृतियाँ हैं, कुछ संवधा अकवित्वमय पत्रकारिता ही ज्ञानसे मात्र शब्द-शिल्पके द्वारा बचा ली जाती है, जैसे 'नेहरू-पुण'; और कुछ ऐसी है "जिनकी प्रेरणा युग-जीवनके अनेक स्तरोंकी स्पष्ट बरती हुई सुमन-चेतनाके नवीन रूपकों तथा प्रतीकोंमें मूर्त हुई है।"

अबतक हम जिन कविताओंकी देख रहे थे उनके विषयमें यह कहना सम्भव नहीं है कि वे इस विविध श्रेणीमें आयेगी या नहीं—शायद नहीं। पर जिनके विषयमें सन्देह हो हो नहीं सकता वे हैं—सोनजूही; आ; धरती कलिया; कंचुल; स्वर्णमृग आदि। इनमें सम्भवतः 'सोनजूही' सुन्दरतम है और 'कंचुल' अपेक्षाकृत सबसे कम सफल हो सके हैं। 'सोनजूही' से कुछ थोड़ी-सी पवित्रता यज्ञी उद्घुन करना निरर्थक होया, क्योंकि एक तो यह कविता समूची उद्घुन करने योग्य है, दूसरे इसे आधुनिक शिष्टी-दास्यनिक प्रवचन विषया देनेका लोभ सवरण नहीं कर पाये—और यह प्रवचन कविताके साथ मिलकर एक नहीं हो पाया, विषया ही रहा। इस तरहकी कविताके साथ यह अन्वहार कुछ सांस्कृतिक ढंगका लगता है, जो अपने कलाकार-अविवृत्तकी उपदेशक और विचारक-अविवृत्तका विवेकके रंग

उत्तराखण्ड गुलाम समझता था। भाग्यवश 'सोनजूही' का दार्शनिक विश्लेषण कवितासे स्पष्टतः इतना असम्भव जान पड़ता है कि भावकके लिए उसे बलव रक्षक कविताका आस्वादन करना सुकर ही नहीं स्वाभाविक हो जाता है।

इनमें ही फलबोकी सफलता और असफलताका एक साथ परिचय मिल जाता है। यद् उनकी सफलता है कि अपने जीवन-दर्शनकी ऊँची बरसोली पहाड़ी चोटीपर भी उन्हें काव्य-कुसुम छिले मिलते हैं। उनकी असफलता यह है कि उनमें-से बहुत-से कुसुम निर्गन्ध होते हैं। 'सोनजूही', 'आः परती कितना देती है!' आदि कविताएँ अपवाद-भी इतस्ततः विकीर्ण जान पड़ती हैं।

इन कविताओंमें यदि 'सृजन-चेतनाके नवीन रूपको' की खोज न भी की जाये तो भी उनके कवित्वमें कोई कमी नहीं आती, हाँ उनकी नवीनता अत्यन्त अल्प ही सकती है। तो क्या मात्र नवीनता खानेके लिए ही कविने उनमें 'नवीन रूपको और प्रतीको' की निर्माण-प्रक्रियाका समावेश किया है? ऐसी भ्रान्ति 'सोनजूही' को देखकर हो सकती है, क्योंकि 'सोनजूही' इन नवीन प्रतीकोका भार आसानीसे नहीं उठाती—कहना तो यों चाहिए कि उठाती ही नहीं। पर अन्य रचनाओंके विषयमें यह कहना अन्याय होगा। 'कौए, बल्ले और घेंडक', 'स्वर्णमृग' आदि ऐसी कविताएँ भी 'अलिमा' में मिलेंगी जिनका सृजन ही इन प्रतीकोकी वाग्धारणक प्रेषणीयता देनेका नाम है। इस तरहकी रचनाओंमें सम्भवतः सबसे सफल और सबसे ऊँची कविता 'सन्देह' है, जो आरम्भसे ही अपनी शक्तिमत्ताका परिचय देती हुई प्रतीकोमें प्राण-वायुका संचार करती चलती है और अन्त होने-होते मन्को कविताकी वह सम्पन्नता प्राप्त कर लेती है जो अल्प और अपरिहार्य होती है और जिसका आशय उसके अर्थसे ही बड़ी व्यापक और सबल होता है। 'सन्देह' के आरम्भकी पंक्तियाँ हैं—

"मेँ लौया-लौया-सा, जवाट मन, जाने कब

सो गया सभत पर लुडक, अलस दोपहरी में,
 दुःस्वप्नों की छाया से पीड़ित, देर तक
 उपचेतन की गहरी निद्रा में रहा मान ।

जब सहसा आँस गুলो तो मेरी छाती पर
 वा असन्तोष का भारी, रीना बोझ जमा,

इतने में मेरी दृष्टि प्रशं पर जा अटकी,
 त्रिम पर जाहे की बिट्टी, डलती, नरम पूरा
 गिडकी की बोनट की कुछ लम्बी, तिरछी कर
 धी चमक रही टूटे दर्पण के टुकड़े तो—”

इस प्रकार जब हमारा परिचय उन घुमं कारणों है जो माधेस-वास्तविकता बनकर आयी थीं । किसे मन्देस हो सकता है कि यह मधुमधु घुम नहीं है, माधु प्रतीक है । अन्तर्द्वारे उदासमय लेटकर सो रहनेके बाद उठनेपर त्रिम रिक्तताका अनुभव हृदय सङ्घा होता, हो सकता है उसमें घट, ‘असन्तोषका भारी, रीना, काज’ का निम्न है ? पर इस साधारणीकरणमें वैशिष्ट्यका जोर नहीं हुआ है । अन्तर्द्वारण, किन्तु सङ्घ, मिश्रणका परिचय देगा हुआ जब ‘जाहेकी बिट्टी, डलती, नरम पूरा’ की ऐसी निन्द्यताका दे दगा है कि उनके निर मन्देसवास्तविकता कार्य अद्भुत या अन्तर्द्वारण नहीं रहे जागा । यह कविता छायावाद और आधुनिक युगकी भाव-व्यक्ति के बीच से-नी, दोनोंमें कुछ निम्न पर दोनोंकी मधुमधु और दन्तके काउन्डी अन्तर्द्वारण परिचयिका सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करती है । ‘अन्तर्द्वार’ न आधुनिक है, न युगान्तः । दन्तकी माधुमधुता और दोनों इन्तर्द्वार है कि वह दोनोंकी एक-दूसरेमें निम्नता और एककी सुन्दरता पुरक बननेकी चेष्टा करती है ।



धूमसे धान तक *

श्री गिरिजाकुमार माधुरका यह तीसरा कविता-संग्रह है। पहला 'संश्लेष' नामसे १९४१ में प्रकाशित हुआ था, दूसरा 'नाम और निर्माण' नामसे १९४६ में। 'धूमसे धान' का प्रकाशन १९५५ में हुआ और, कविके ही शब्दोंमें, इसमें "गिरिजाने गी-राम कर्षोकी खुशी हुई रचनाओंका कलम है।" संकलित कविताओंकी संख्या कुल ४५ है, जिनमें-से एक कविके 'पृथ्वी' नामक 'बृहत् काम्य' का अंग है। इसपर रचना-बाल निर्दिष्ट नहीं है—न ही तीन अन्य रचनाओंपर, जिनमें-से दो (सम्भवतः रेडियोके लिए लिखित) काम्य-रूपक हैं। गी-राम कर्षोकी अवधिमें केवल ४४ ऐसी रचनाओंका पूरा हो पाना, जिन्हें कविके सफलत्वमें स्वाम देने काय समझा, कुछ आश्चर्यकी बात समझ है।

श्री गिरिजाकुमार माधुर प्रयोगशील कवि है, इस कारण हम आत्म-परीक्षणपर कुछ अधिक आश्चर्य (और साथ ही आश्चर्य) होता है क्योंकि प्रयोगशील कवियोंकी प्रवृत्ति आशान्वित करने वाली सफल, अष्ट-अन्य और अमरक प्रयोगोंकी प्रकाशमें आनेकी होती है। पर गिरिजाकुमार प्रयोगके प्रति आस्था और गम्भीरतामें अत्यन्त होने हैं; उनमें केवल यही माननेका वैलिक साहस नहीं है कि प्रयोगके लिए प्रयोग करना स्वयं है, वे पर भी मानते हैं कि "अभ्ययन या अनुभवकी कमीके कारण यदि छात्रोंमें सुनि है तो उन सुनिोंकी तथा प्रयोग या विज्ञान कर्मके पाठकोंकी चीज बहुर

* 'धूमसे धान' : गिरिजाकुमार माधुर

महा ह ... । चाहिए । यदि दृष्टिकोण या विचारादमी स्प
 नवीन दर्शन कहनेका दुःसाहस करना कोई
 नहीं है । अपना विदलेपण, स्व-आलोचन किया जाये, निर्ममतासे यह
 जाये कि हमारी मानसिक पूंजी क्या है और हमारी विचार-प्रति
 क्या स्वरूप है ।" उद्धृत वाक्य थी गिरिजाकुमारकी प्रस्तावना
 गये हैं, जिसे वे सीधा-सादा 'निवेदन' न कहकर न जाने क्यों 'नि
 कहना पसन्द करते हैं ।

'मंजोर' में गिरिजाकुमार माचुर मुखरत. एक बोल, 1
 गोलकारके रूपमें हिन्दो-संसारके सामने आये थे । छायावादी
 पहरमें जो घडर, जो अर्ध-मृष्ट ध्वनिवा, जो गंवेत, जो स्वर,
 हिन्दो वाक्यके भावक-वर्गके द्वारा स्वीकृत हो चुके थे, महगाई तक
 से लगना कि बहो सामग्री गिरिजाकुमार भी उमर देने आये थे ।
 गया हुआ नहीं था, पर यह स्पष्ट था कि यह गिरिजाकार द
 बढ़ेगा, इसे बलाने वास्तविक प्रेम है, बलाकारिताके प्रति
 छायावादी घडरवाक्यको काटकर बाहर निकलनेकी इच्छा ही
 बहो उत्तरी चेहा भी मिलनी थी; पर यह भी स्पष्ट था कि
 यह टीक-टीक नहीं जानता कि इन घटाटीयमें बाहर वह
 बाटना है, जिस ओर जानेके लिए, क्या देखनेके लिए ।
 मक्का था कि जिन घटाटीयमें उनमें अपने-आपको और अ
 पाया उसमें वह सुनी नहीं रह सकना था, उगे घुटन भी
 लगे थी । उसका मामलनाका प्रेम, रंगोके प्रति उनका
 मन्त्र वाचरण, नये विभव-निर्माणकी सामग्री और आवाज
 बदलानेका आग्रह - यह सब हमें 'मंजोर'में मिले । जाने
 कविनाके लिए उद्गुक्त आकस्मिकर कविने 'मंजोर' में
 किया था ।

१९४३ में 'ताम-मृगक' प्रकाशित हुआ । अन्य

साथ गिरिजाकुमार माथुर भी उसके माध्यमसे प्रयोगशील कविके रूपमें हिन्दी संसारसे पुनः परिचित कराये गये। पर 'तार-सप्तक'से पहले 'मञ्जोर' की ही कुछ कविताओंमें, उनको प्रयोगशीलताके आग्रहका परिचय मिल चुका था। औपचारिक रूपसे वे 'तार-सप्तक'द्वारा ही प्रयोगशील घोषित किये गये हों पर अनौपचारिक, सहज रूपसे वे 'मञ्जोर' की उन कविताओंमें ही प्रयोग करते मिल चुके थे जिन्हें 'तार-सप्तक' में स्थान नहीं मिला। 'तार-सप्तक' की सारी कविताएँ गिरिजाकुमारके दूसरे अग्रह 'नाग और निर्माण' में हैं। मतः उनको काव्य-प्रतिभाके विकासका अध्ययन करनेके लिए 'तार-सप्तक' की कोई विशेष उपमांगिता नहीं है। अपनी कविताके विषयमें गिरिजाकुमारने जो छोटी-सी टिप्पणी 'तार-सप्तक' में दे दी है वह केवल शिल्पको दिखाने ही प्रकाश डालती है, पर इतना तो सबसे भी स्पष्ट हो जाता है कि इन कविताओंके पीछे केवल प्रयोगके लिए अपना मात्र विफलताके लिए नये शिल्प और नयी शैलीकी खोज नहीं है।

'नाग और निर्माण' १९४६ में प्रकाशित हुआ। इसमें हमें सुन्दर गीतोंके अतिरिक्त स्पष्टतः प्रयोगशीलता-युक्त कविताएँ देखनेको मिलीं। अधिकांश कविताएँ अन्तर्मुख भावुक मनकी कलापूर्ण और गीतारमक अभिव्यंजना है, मुक्त छन्दके प्रयोग साहसपूर्ण और सफल हैं। चित्रावनमें गिरिजाकुमारकी सहज क्षमताके कई उत्कृष्ट उदाहरण हमें 'नाग और निर्माण' में मिलते हैं। परम्परासम्मत उपासकोंको छोड़कर कविने सुन-जोवनकी ओर अपने मनकी प्रेरणाके अनुस्यू सोन्दर्यको अनलङ्घ्य रूपमें देना और पढ़वाना और अपनी कविताके हवि-वटपर उसे अंकित किया।

चित्रावन, रथोका सेल, नये छन्दों, नये प्रयोगोंका उत्सुक प्रयास—यह तो हमें 'नाग और निर्माण'में सर्वत्र सहज सुलभ है ही, रथोके शरीरके प्रति आकर्षण भी साफ सलबता है। प्रयोग जितने भी हैं, प्रायः सभी सफल प्रयोग हैं, यद्यपि उनमें वैविध्य बहुत नहीं है।

'नाग और निर्माण' गिरिजाकुमारको हिन्दीके थोछे अपुनातन शिल्पियोंकी घेणीमें बिठानेके लिए काड़ी था। जित संग्रहमें कई सर्वांगमुन्दर गीतोंके अतिरिक्त 'टाइज़ीएड', 'रेडियमकी छाया', 'मजनीबा पुर्बा' आदि सजीब और मनाहत कविताएँ हो, उसके बलपर यदि उनके प्रणेताके आगामी संग्रहसे बहुत अधिक आशा की गयी तो अचरज क्या है?

पर 'धूपके घान' को हम 'नाग और निर्माण' के रचयिताकी ही हृति तो कह सकते हैं, वह यह कहनेके बाद मानना पड़ता है कि हमें १९४६ में प्रकाशित उस संग्रहके बाद सच्चे और बहुमुखी विकासके पर्याप्त सत्रण नहीं मिल सके।

इसका यह अर्थ बशर्ति नहीं है कि 'धूपके घान' में कविने अपने पिछले संग्रहकी तुलनामें किसी दिशामें भी आगे ऊदम नहीं बढ़ाया। बढ़ाया अवश्य है। उसका शिल्प अधिक प्रौढ़ है, भाव अधिक सघा हुआ है। उसने पहलेसे अधिक दुनिया देख ली है और परिणाम-स्वरूप पहलेसे अधिक व्यापक क्षेत्रमें उसकी काव्य-प्रेरणा दोड़ने, घूमने, खेलनेका अभ्यास करने लगी है। यह सब विकासके ही लक्ष्य और प्रमाण है। पर वहाँ हमें विकास नहीं मिलता वह इन सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण आयाम हैं—कव्यके काव्यत्वका, जीवन-दर्शनका, अपने विशिष्ट 'सन्देश'का।

'धूपके घान' की कविताओंको यदि हम उनकी रचनाके काल-क्रमके अनुसार देखें तो उचित होगा—कविके व्यक्तित्व और शिल्पके विकासका ठीक-ठोक पता चल सकेगा। सबसे पुरानी १९४५ की दो रचनाएँ हैं—एकका शीर्षक है 'ओर : एक लेंडस्केप', दूसरीका मात्र 'लेंडस्केप' है, दोनों ही शिल्प-प्रधान रचनाएँ हैं; दोनोंका कव्य महीके बराबर हलका निश्चय ही बड़ा सुन्दर, पूर्ण और सजीब चित्र अंकित करती है :

सूनी सूनी उन चरणार्थों के पार नहीं
घँपली छाया बन चली गयी है

पाँच दूर के वेहों की
 उन तालवृक्ष के झोंरो के सामे दिखती
 मोली चढ़ाईयों की झंझ
 जो लट्टें पमारें हुए अंगुली से गिन कर
 हैं एक हुई ।

सुीमरी और लट्टी पंक्तिमें दीघ स्वरोंका प्रसंगनीय दृष्टानामे प्रयोग किया गया है । पंक्तिमें इतनी सुन्दर और सजीब है कि हम 'अरागाहो' के बजाय 'अरगाहो' और 'दीगली' के बजाय 'दिलगो' के प्रयोगपर आपत्ति नहीं करते । यहाँ तक कि हम भाषाके साथ अज्ञानक 'शरिर'के बेवेल प्रयोग-से भी, गमनव हैं, ॥३॥ व चौथे ।

१९४९की तीन कविताएँ हैं - 'सुन्दरराम', 'सुन्दरराम अन्तरंग' और 'पंक्ति' । इनमेंसे पहली दोनो कविताएँ इटलीय महात्म्यकी सम्राज्यके ललितकवि किमी गरी और प्रजापण्डितादी राट्टोकी विषय और लालाकाही-की पराक्रमसे प्रेरित जान पड़ती हैं । चौथीकी इन पंक्तिजोका हमारा महा-त्म्यमें इटलीयकाहीकी पराक्रमकी ओर ही जान पड़ता है :

सुन्दर के दीपों की
 रत्न पड़ी झंझरी
 झिटी भयद जारा-सी
 जानराचि सीरि ।

इसी शरकी तीसरी कविता 'पंक्ति', अत्यन्त रचना है, यद्यपि कुछ अर्थक लायी हो जानेके कारण उसका अन्तरंग, पुराणकी सुन्दरामे कुछ पीठा ही गया है । अन्तरी अन्तरंग पंक्तिके अर्थमें जानब-बुझासका ॥ विषयमें अन्तर्गत निरूपे हीके हुए भी अज्ञानलाही और सुन्दर है । कुछ पंक्तियों ॥ निरुत्थायुआके पद्य-रिक्तके अन्तर्गतके लक्षणव कलापरक कविता करती है—

कीने करती वा अन्तर्गत करती अन्तरंग

जिमके रंगीन दायरे में आती ऋतुएँ

फल, फूल, फसल की बाँध करघनी चमकीली—

(यही 'अविरल' के बजाय 'अविरल' सम्भवतः मुद्रा-रालसकी अनुकम्पा हो !) आगे दो अत्यन्त सुन्दर पंक्तियों आती हैं :

मिट्टी को विकसित कर लाये

आने वाले सामाजिक समता फूलों में ।

मानवताके प्रति सबल आस्थाकी इसी सुन्दर बाध्याभिव्यक्ति कम ही मिलती है ।

इसके बाद सन् १९४७ की लिखी रचना 'श्रीरु रोमांस' आती है । चित्रण सध्या और मजबूत है, भावनाका अभाव भी नहीं है; पर यह इति-कविता तो कितनी अचंचल मन्त्री बन पाती । इसकी केवल लय ही गद्यकी मन्त्री है, इसमें उग अक्षरशेखर, अलौकिक स्वरवा, उग विविध लयवा नितान्त अभाव है जिमके द्वारा साहित्यिक रचना कविताके स्तर तक उठ जाती है । 'गामकी घुब' में यज्ञनेके कपड़ोंकी सूची बगनकी सजीव, पाबिब और टोम बनानेके लिए ही बिना दो पयो है, पर यह उननी ही लटवती है जितनी किमी मैक-बिचके एक भागकी यथापके निरट पर्ववाने-के उद्देश्यसे उगपर बिचवायी हुई प्रोटोघात । 'दो बिच' गिनकी दुष्टिने मटल इति है, पर निरघाण रह जाती है, क्योंकि बाल्यवय यज्ञ एक बुद्धि-अन्य मुताकी कविताका जामा यज्ञनानका प्रयाग है । 'महाकवि' तीर्थक रचना कवि निरालाके प्रति गिरिजाकुमार बापुरका पद्यबद्ध मानन है ; परम्परागत दार्शनिक काव्य-यागाम बड़े टाट-बाटका मानन है, पर मान-पत्र ही है, कविता नहीं । ही, 'गार्धोर' का स्वयंस्विक बनाया जाना—मो भी औत्पारिक माननमें—लटवना अज्ञान है ।

इस कवकी अन्य दो कविताएँ '१५ अदस्व' और (अज्ञानमें ही जितनी) 'मार्ग-टे बाटल' ३० जनवरी १९४८ की, मद्रासाकीके नियननर निर्मा हुई 'मार्ग-बाटल' तीर्थक रचना और मार्च १९४८ की कालीकी लरानि

व्यतापर आश्चर्य होता है, पर उससे भी अधिक इस बातपर कि
 जीके निघनपर लिखी कवितायें भी शिल्पके प्रयोगका लोभ दबाया
 सका। मई १९४८ को 'आग और फूल' शीर्षक कविता सजीव
 चल है और मानवताके भविष्यके प्रति दृढ़ आस्थाके स्वरमें हमें
 प्रेरणा देती है :

बढ़ मूमि किन्तु न मिट सकी
 आगत कसल की राह में
 बढ़ फूल मुरझाया नहीं
 ऋतु रंग लाने के अमर विश्वास में
 वह आग की पीली झिन्ना
 उड़ती रही जलती रही
 आलोक कान तम से बचा
 बढ़ अग्नि-बीजों को सठत बोती रही
 फिर से नया मूरज उगाने के लिए ।

१९४९ की दोनों कविताएँ, 'रात हेमन्त की' और 'वृष का ऊन'
 अश्विन-निर्माणके सुन्दर लयाहरण प्रस्तुत करती हैं—साथ ही
 भी प्रमाण मिलता है कि हम कविके जिस मासकताके और
 र मुखके मोहसे परिचित हो चुके हैं वह अब भी वैसा ही बना
 वर्णनका मासक मोन्दर्य दृष्टग्य है :

उतरती जाती छतों से
 सदियों को धूरा
 उजके ऊन की मुटु टाल पहिने
 बढ़ मुँहों पर टहर कर
 गीतों हैं शंसरियों से—

अलित धेयोः' (इसमें 'धेय.' को 'धेयो.' करना भी साधद

मुद्राराक्षसोंकी कृपा हो) सन् १९५०की बार कविताओंमेंसे सम्भवतः
 अकेली है जो भारतीय भूमिपर लिखी गयी थी, क्योंकि अन्य तीन
 अमेरिकाकी रचनाएँ हैं। 'महत्तं उच्यते' कविता है और अच्छी है। पर
 अन्य तीन (अमेरिकामे लिखी) कविताएँ गिरिजाकुमार मायूरके
 'निवेदनम्'के उद्धृत अंशके प्रकाशमें कविता नहीं लपनी, और चाहे जो
 कुछ हो। इन्हे पढ़कर यही लगता है कि कोई बेनारास भारतवर्षमें अकेला
 एक विविध देशमें पहुँचकर बोलताया हुआ आँसू फाड़-फाड़कर अजीब-
 अजीब आँसू देर रहा है और उसको समझमें नहीं आ रहा है कि वह सब
 क्या है, क्यों है। सन् १९५०में एक मुद्रादिन भारतीय अमेरिका पहुँच-
 कर इतना हक्का-बक्का रह जाये, यह अजीब-सी बात है। इस मनोदशा-
 में पढ़कर वह उस देशमें क्या पायेगा ? यही जो गिरिजाकुमार मायूरने
 पाया, जिसकी लिस्टें इन कविताओंमें हमें मिलती हैं। 'पॉल' अमेरिकामे
 पतझड़को कहते हैं। इंग्लैण्ड, जहाँकी भाषासे हम अधिक परिचित हैं,
 'पॉल'के बजाय 'ऑटम' कहता है, और अंगरेजी साहित्यका भारतीय
 विद्यार्थी ऑटमके 'ऑइ टु ऑटम'की वजहसे बिना इंग्लैण्ड गये हुए ही
 'ऑटम'से परिचित हो जाता है। पर गिरिजाकुमार 'न्यूयॉर्कमें 'ऑल'
 लिखते हैं—न पतझड़, न ऑटम (यद्यपि कवितामें 'ऑटम' शब्द आये
 बिना नहीं रहता) ।

अमेरिकाकी रोगनीकी बकाचीपसे कवि जब अपनी आँसू फेरता है,
 तो हमें 'दिवालीकका यानी' (१९५१)में उसके उदास, बोझसे दबे हुए
 मनकी पीड़ित पुकार सुन पड़ती है। यहाँ फिर हवे कविताके दर्शन होते
 हैं, कविका सच्चा स्वर फिर सुननेको मिलता है। अगले वर्ष (१९५२)
 को एक और कविता 'नये सालकी सौप्त', यदि बहुत सहज, स्वाभाविक
 हंगसे नहीं तो सुन्दर हंगसे, कवित्वकी सज्जामें, कविकी तत्कालीन मनः-
 स्थितिसे हमारा परिचय कराती है। उदाहरणके रूपमें एक पंक्ति
 देखिए :—

विचेष्टके रंग

एक और वर्ष की हिमन झरन के दूर गयी ।

'दूरत के' जाइसुके इकोल है, पर नवर, नरवर इकोल है ।

मन् १९५१की एक बरिसा की दूर है, दो इकोलवाले गारि-वन और गारुः क/के बरिसाई है—इकोलवाले निमी गारु बरिसाईकी दूर इकोल है, खेरी 'दूरदूरत और गारु' इकोल एक गोरु-वा 'मीको-को' है । इकोल निमीके निररको बरिसा 'निरर-को'के गोरु-बहुत बरिसा दिया है, और इनके इकोल कुछ बरिसाई के गोरु बरिसाईकी बरी दिव गयी ।

'मेरे गारुकी गोरु'के इकोलवाले गारु और बरिसाई है । इकोलकी इकोल १९५२के दूर की है । 'दूरिके निमी' की दूर दूरदूरत गारु-वा है; 'मीकी गारु', इकोलके दूरदूरत गारु-वा है, बरिसा-वाले गोरु-वा-बरिसाई। इकोल इकोल गारु इन गारु है, नीच गारु और गारु-वाले बरिसाई; 'निकीगरी इकोल गोरु' की दूर गारु-वा है गारु यदि इकोलके इकोलके इकोल गारु-वा-वाले निमी गारु गारु, 'गोरु-वा' गोरु-वा एक इकोल गारु-वा—और इकोलके 'गोरु-वा' । 'गोरु-वा'के बरिसा इकोलके निरर-को-बरिसा निव गारु, निरर-को, के निरर-को बरिसाईके इकोल गारु है । निव गारु, गारु और गोरु-वा-वा है; बरिसा निरर-को-गोरुकी उरु-वा इकोलके निमी बरिसाई ।

मन् १९५३की नीच बरिसा-मीके दो गोरु-वा ही गोरु है, 'गोरु-वा गारु, गारु; गोरु-वा गारु' और 'दूर की गारु-वा' और, गारु-वा की गोरु-वा ही गोरु-वा गारु-वा गारु-वा गारु-वा है, गरी गोरु-वा गोरु-वा की बरिसा-मीके गोरु-वा गोरु है । १९५४की भी बरिसा-मीके एक गोरु-वा-वाले निमी गरी, गारु-वा है, पर गोरु-वा 'नीच गोरु-वा-वा-वा गोरु' गोरु-वा गोरु-वा गोरु-वाके गोरु-वा गोरु-वा-वा गोरु-वाके निरर-को गोरु-वा-वा गरी है ।

गोरु-वा-वा बरिसा-मीके दो गोरु, गोरु-वा गोरु-वा गोरु-वा है,

'चक्रव्यूह' का कवि*

कुँवरनारायणको कविताओंका मरभन 'चक्रव्यूह' नयी कविताका एक प्रतिनिधि संकलन कहा जा सकता है। यद्यपि इनके बाद अन्त्याय नये कवियों-के अनेक काव्य-संश्लेष प्रकाशित हो चुके हैं तथापि 'चक्रव्यूह'की स्वयम् विषयि अह भी अज्ञान है—अपना कुछ मौलिक विशेषताओंके कारण। इन्हीं विशेषताओंके आकृष्ट होकर 'नयी कविता'—अक ३में विशेष कविके रूपमें कुँवरनारायणका 'परिचय' दिया गया। उस समय तक 'चक्रव्यूह'का प्रकाशन नहीं हुआ था, केवल कुछ हलुट कविताएँ ही सामने आयी थीं। उन्नीसवीं शताब्दीके आधुनिक जीवनकी विषयनाओंके प्रति आकर्षक एवं अनु-धुनितोक्त व्यक्तित्व, परिष्कृत शीघ्र-बोध तथा विद्वित विषय-कोशलकी स्पष्ट प्रतीति हमें हट्ट और हम कविता 'परिचय' देनेके लिए प्रेरित हुए।

'चक्रव्यूह'में कुँवरनारायणकी लगभग मूलर कविताएँ संकलित हैं। कविके व्यक्तित्वकी परामर्शके लिए उनमें काफ़ी उपकरण है पर भी वह सबकी दृष्टिमें एतद् हूए भी एक अलग भाव व्यक्तता है—'एक आरवाण' दोषक कविताकी विम्वर-विम्वर चार कविताएँ सामने रहना—

बेध मे तकले हो
लहरों की लुपिणी,
निरुद्ध अँधेरे मे
नवने

* 'चक्रव्यूह' : कुँवरनारायण

—दो यहाँ यहाँ

फँसने

साधारणतया कोई भी कवि अपनी प्रकाशित रचनाओं, कविताओं रचना-प्रक्रियाके बीच झटक जानेवाले घटकों-प्रतिघटकों एवं पर्यायोंको चुनो नहीं देता : ऐसी चीजें 'मैजुरिड्र'से ही जानी जा सकती हैं । प्रकाशनमें पूर्व कविओ कविताओंको पंक्ति-पंक्ति और शब्द-शब्दके विषयमें अन्तिम निर्णय ले ही लेना होता है अन्यथा वह कविओ अनिश्चयता एवं असमर्थताका परिचायक माना जा सकता है । उद्धृत पंक्तियोंमें-से कौसीमें सही-जट्टेकी तरह 'नचने' और 'फँसने' इन दोनों प्रतिघटकों (मैं इन्हें प्रतिघटन ही कहूँगा क्योंकि जिस स्थानपर यह प्रयुक्त हुए हैं वहाँ एक-दूसरेके वीचक न होकर प्रतिद्वन्द्वी ही प्रतीत होते हैं) को छाप दिया गया है । मैं इसे तबे कविओ अनिश्चयताका कोई नया प्रयोग माननेकी संसार नहीं हूँ । कवि-विश्वकी दृष्टिसे अस्तित्वः यह अनिश्चयका ही चोतक है, पर कविने कलात् इमो निर्णयको ले लेनेकी अपेक्षा अनिर्णीत स्थितिमें ही पंक्तिओ सामने रखना उचित समझा वह उनके कवि-व्यक्तित्वकी उमानशरीरका परिचायक है । ऐसी ईमानदारी पाठकके लिए साध्य ही उपयोगी हो, पर समीक्षकके लिए वह निश्चय ही अनुपेक्षाणीय है । उचित कर चुका है कि 'निश्चय भँवरमे नचने दो' तथा 'निश्चय भँवरमे फँसने दो' एक साथ यह दोनों ही अर्थ मेरे विचारमें कविको अभिप्रेत नहीं हो सकते क्योंकि भँवरमें पड़ी हुई वस्तुके प्रति 'नचने दो' की धारणा नहीं व्यक्त बना सकता है जो उसके प्रति चिन्ताहीन, असम्बन्धत अथवा झूठ ही । कविताके पूर्ववर्ती अंशसे ज्ञात होता है कि फँसनेवाली वस्तु 'जीवन' के प्रतिरक्षण और कुछ नहीं है और संकलनमें सारी कविताएँ पढ़कर ऐसा नहीं लगता कि जीवनके प्रति कविका उदासीनता अथवा झूठताका भाव है । लगता ऐसा ही है कि जैसे गहरेमें पैठकर उसने जीवनके कण-कण और क्षण-क्षणको जीनेका पाल किया है और तमाम उलझनों

'संस्कृत' का कवि

जीवन-विपन्नताओं का विविजुद वह उस प्यार भी करता है। जीवन का अर्थ-रूपकमें ही सही यदि भँवरमें पड़े तो उसे उसके 'फँसने' की ही अनुभूति होगी 'नचने' की नहीं। अपने निविड जीवन-सम्पर्कके कारण वह चिन्तित ही होगा ऐसी स्थितिमें। कविताके पूर्वाश्रममें जब वह यह कहता है कि 'अस्फुट आलोकन का पूर्ण अर्थ उभरेगा' तो उसकी वाणी जीवनके प्रति कविके मनमें निहित आस्थाको ही व्यक्त करती है। आगेकी यह पंक्तिमें भी इसी तथ्यपर बल देती है—

सब्र अभी... और सब्र...

जीवन को बहने दा,
किसी एक निर्णय तक
सहरों को बनने दो

कहा जा सकता है कि जिस शब्दको ऊपर रखा गया है, कविने उसीको महत्ता देनी चाही है, नीचे लिखे शब्दको नहीं। पर प्रश्न उठेगा महत्त्वपूर्ण कौन? वह जिसकी उपेक्षा की जा सके या वह जिसकी उपेक्षा न की जा सके। नीचेका शब्द उपेक्षित किया जा सकता तो इस रूपमें कविताके छपनेकी स्थिति ही न आती।

इस विवेचनसे एक ही बात सामने आती है और वह यह कि 'ब्रह्म-व्यूह'का कवि जीवनकी धनीभूत भावनारमक जटिलताके बोध उसकी विपन्नताओंका स्वयं अनुभव करते हुए एक सुस्थिर सम्भीर जीवन-दृष्टि पानेके लिए ईमानदारीके साथ यत्नशील है। किसी भी मये कविके अद्वैतत्वकी यह मौलिक मनोवैज्ञानिक आवश्यकता है। 'ब्रह्मव्यूह'को मयो कविताका एक प्रतिनिधि सफलन कहना इसीलिए उपयुक्त है।

कविकी इन विशेषताको क्रिश्चिन् भिन्न सन्दर्भमें उसके प्रथम आलोचक श्री कालकृष्ण रावने भी स्वीकार किया है—

"श्री कृष्णनारायणकी कविता उस अधुनागत भारतीय अद्वैतत्वकी प्रतिबन्धित है जो मूलतः भारतीय होने हुए भी अध्ययन, विन्तन

और सम्भवतः उससे अधिक स्थूल सम्पर्कके प्रभावसे बहुत कुछ देरीतर गूणों, शक्तियों और प्रवृत्तियोंसे भी समन्वित हो गया ।”
 सहसा ऐसा कथन सकता है कि श्री कुँवरनारायणपर न केवल अंगरेजी कविताका गहरा प्रभाव पड़ा, बल्कि उनको काव्य-प्रेरणा ही सीधे अंगरेजी साहित्यसे आयी है । पर अर्हातिक में समझ पाया हूँ, यह प्रभाव केवल प्रभाव ही है, उनके काव्यकी मूल प्रेरणा भारतीय ही है ।”

वर्हातिक भी रावको पकड़ सही है; पर किसी भारतीय कविके लिए यह कहा जाना कि उसकी कविता विदेशी नहीं भारतीय ही है, किसी अतिरिक्त गौरवकी सूचना नहीं देता । ऐसा तो स्वाभाविक रूपसे होना ही चाहिए । मरतुतः इस तरहके स्पष्टीकरण बलपूर्वक इसलिए किये जाते हैं कि नयी कविताको अभातरतीय, एतदर्थ अछूत, सिद्ध करनेवालोंका मति-धन दूर हो सके । सामान्य रूपसे, कुछ दुर्गमही व्यक्तियोंको छोड़कर, नयी कविताकी अन्तःप्रेरणाकी सन्धाई एवं वास्तविकतापर लीगोकी शक्यता अब नहीं रह गया है । उसकी बीनासाहदबपर सन्देह करनेके स्थानपर अब उसके स्वरूपको व्यापक रूपसे समझनेकी यथायं जिज्ञासा उत्पन्न होने लगी है । कुछ क्षेत्रोंमें तो मूख्य विरलेपण भी किया जाने लगा है ।

राज साहबने यहाँ कुँवरनारायणकी कवितामें मुख्य रूपसे 'पलायनकी तत्परता' लक्षित की है वहीं मुझे लगता है कि उनका दृष्टिकोण कुछ अस्तुत्सुमित हो गया है । एक ही 'विधान्तिकी अरीदी छाया'का प्रयोग करते कान्तिदायक युगके लक्ष्यसे 'धूप'के लिए ही हुआ है अतः उसमें सावधानता न देखकर 'विधान्तिके साथ छायाका परम्परागत सम्बन्ध' देखना कविताके सन्दर्भसे अकारण बाहर जाना है, दूसरे 'सम्पत्ताकी परिष्कृतिते दूर' 'छान्तिके दो नये साझीदार' बननेकी इच्छा पलायनकी भावनाको कम, सम्पत्ताकी 'लिरिटिकैटिक' परिष्कृतिके सीखलेपनकी अधिक शक्ति करती है । 'परिचय'के साथ नयी कवितामें ही प्रकाशित रचनाएँ तथा समष्टि रूपमें 'चक्रायुह'की कविताएँ 'पलायनकी तत्परता'के विरुद्ध

कविमें, जीवनके आमने-सामने आकर तथा उसके यथार्थ मो
 अनुभूतिके क्षेत्रमें उतारकर, एक दृढ़ता उपलब्ध करनेकी कृ
 करती है। 'पैतृक युद्ध' शीर्षक कविता, जो नयी कविताके
 छपी है और 'चक्रव्यूह'के कविके आरम्भधर्पका सबसे सही
 है, इस प्रसंगमें विशेष रूपसे दृष्ट्य है—

कौन कल तक बन सकेगा कवच मेरा ?
 युद्ध मेरा मुझे लड़ना

इस महाजीवन गफरमें अन्त तक कटिबद्ध :
 सिर्फ मेरे ही लिए यह व्यूह घेरा,

मुझे हर आघात सहना,
 गर्भ निरक्षय में नया अभिमगु,

पैतृक युद्ध ।
 अंक १, पृ० ४२; चक्रव्यूह

पलायन जिसकी मूल प्रवृत्ति रही हो वह कवि के
 इस प्रकारके दृढ़ संकल्पसे युक्त पंक्तियों लिखनेमें समर्थ
 यह कविता एक मननशील आलोचकसे कविकी प्रारंभ
 किचित् भिन्न दृष्टिकोणसे देखनेकी मांग करती है।
 स्वर ध्वस्त हुआ है वह नयी कविताके अनेक कवियों
 ऐसा क्यों है कि वर्तमान संघर्षशील युद्ध-अजंर युगको
 भूमि देकर आजका कवि अपनेको अभिमगुके सबसे
 इधर अनेक कवियोंने अपना तादात्म्य अभिमगुसे
 में समझता है कि इसका सर्वप्रमुख कारण गठन साम
 बीच नये कविके मानसिक संघर्षका वैपश्चितक रूप है
 यह विशेष गहराईके साथ उभरकर व्यक्त हुआ है
 कविने इस कविताको संग्रहके अन्तिम खण्डकी मूल
 और इसी स्वरको प्रमुख रूपसे प्रस्तुत करनेके उ
 जो 'चक्रव्यूह' रचना उपयुक्त समझा। तृतीय ख

‘जन्मसिद्ध अधिकार’ ‘अकेला ही लडेगा’ पंक्तिके द्वारा ‘बुढ़ मेरा मुझे लड़ना’की भूमिका प्रस्तुत करती है और चतुर्थ श्लोक तथा सप्तम संकलनकी समापन कविता ‘बक्रम्यूड’ एक प्रकारसे इसी मूल स्वरकी व्याख्या-सी है—

‘ये नवागत वह अमित अभिमन्यु है
 प्रारब्ध जिसका गर्म ही से हो चुका निश्चित अपरिचित
 अपरिचित जिन्दगी के व्यूह में फँसा हुआ उन्माद,
 शीघी पंक्तियों को तोड़,
 कवयः लय तक बढ़ता हुआ बयनाद :

.....

मेरे हाथ में टूटा हुआ पहिया,

मह महा संघाम
 मुग-युग से चला आता महाभारत
 हथारों मुठ, उपरेणों, उपरखानों, कथाओं में
 छिपा यह बुढ़ मेरा है ।

इस कविताका रचना-काल नहीं दिया गया है अतएव निश्चयपूर्वक कुछ कहना कठिन है पर बीसे ‘मेरे हाथ में टूटा हुआ पहिया’से १९५४में ‘कविता’में प्रकाशित भारतीयकी ‘टूटा पहिया’ चौथक कविताका हठान् स्मरण आ जाता है । अर्थात्क काव्यात्मक प्रौढ़ताका प्रश्न है ‘पैतृक बुढ़’ या ‘बिरासत’ नामक कविता नूँबरनारायणकी इस भाव-भूमिही सभी कविताओंसे उत्कृष्टतर प्रतीत होता है । संकलनकी पूर्ण निदिष्ट अन्तिम कविता भी विनिष्ट नहीं जा सकती है पर पौराणिक-कथनकी दूर तक निवाहनेके प्रयत्नने उसे कुछ विचित्र कर दिया है । आत्र बहुत-से कवि पौराणिक कथाओंको नया अभिप्राय, नया अर्थ देनेका उपक्रम करते दिखाई दे रहे हैं । पर दूर तक कथक निवाहनेका आवह कविताकी मूल संवेदनासे पाठकके ध्यानकी प्रायः पूर्ण कर देता है । कितो प्राचीन

कर्मोंको नये सन्दर्भका सशक्त बाहुक बनाकर उसे सफलतापूर्वक निहाल ले जानेके लिए जिस सामर्थ्यकी अपेक्षा होती है वह कम कवियोंमें उपलब्ध होती है। कुँवरनारायणने इस कार्यमें यथेष्ट सफलता पायी है इसमें सन्देह नहीं।

'पलायनवाद'की तरह ही एक अन्य आरोप है 'सगवाद'का जो कवियोग नये कवियोंपर लगाया जाता है। कुँवरनारायण भी उनमें आते हैं। (दृष्टव्य—'कर्मवीर'के १९५८ के दीपावली दिनेशकमें डॉ० रामरत्न भटनागरका 'सगवाद' शीर्षक लेख) सगवाद यानी कि डी० एच० लॉरेन्स, बॉन्ट हिटमैन, प्राइड और सार्च आदिवा सामूहिक उल्लासिकार, एक निहायन 'अपूर्ण एकांगी काव्य-दर्शन'। और भी—

सगवादी अनुभवों में
जीवन के स्वास्व के स्थान पर,
रसता और विषम आधुनिकता को लाया है।
इस नये दर्शन में अस्तित्व का तारस्व,
सग-स्वास्विक
और निर्विषम ही चरम मर्य है।—

आदि आदि।

इसकाके काममें 'निवचन'के तीसरे-चौथे संस्करणकी सगारकी प्रिण्टी और सगारके काममें प्रकाशित कुँवरनारायण, भूगारासग और अन्तर्देशकी रचनाएँ। इन लड़ा ही नया नये कवियोंके 'सगवाद'का पुरा है'का लेखकी दृष्टिमें। विन्नु जो सामूहिक आचार है नयी कवियोंमें पर कम दृष्टिमें सग है कि वह अपनेको समनात्मिक कीवनेके प्रतीकित्व सगारके समझता है। उन्ने विग डीवर सगारकी सोंरने विन्नु सगारके बन्ना करना उनके स्वभावके प्रतिबुद्ध है। जीवन-सग-की स्वास्विक अनुभवना उसे सगकी अनुभूतिमें ही इन सगोंकी सगें

दिनेशके वि

उपलब्धि करा देती है जो वास्तवमें निरर्थक है ।

'चक्रभ्यूह'की अनेक कविताएँ धागकी अनूभूतिसे आपूर्ति एवं अनुप्राणित है किन्तु फिर भी तत्त्वतः वे उपर्युक्त आरोप (धागवाद) का प्रतिवाद करती हैं । निर्विशेषत्वके स्थानपर विशेषत्व, साररस्यके स्थानपर विचारकी सुस्थिरता और सत्यताकी जगह मानसिक निरक्षरता उनमें संज्ञित होती है । निम्नलिखित पंक्तियाँ साक्षी हैं—

(१) कितना पहन

हर एक धाग,
कितना कसा
जीवन बसा,

—(पृ० १८, मैं था, न था) .

(२) क्या बुरा है यदि किसी धाग से अचानक

प्रस्फुटित हो कर प्रगल्भ बहार-सा

मूर्छित बनने से

पुनः अपने शोष के अविश्वस्य ही तक

सोटे भाङ्गे.....

और जगसा कदम ही पैर उठाया कम

नहीं भी

या नहीं भी नहीं ।

—(पृ० १२५, झूठ कम)

(३) क्या यही है ये ।

धोपेरे के किसी संकेत को पहचानता सा ?

चेतना के पूर्व सम्बन्धित किसी उद्देश्य को

भावो किसी सम्भावना से बाँधता सा ?

... ..

उत्साह इन् चिंतित से उल्लसित तब

जागता सा ?

एक क्षण की सिद्धि,

प्रामाणिक, परिष्कृत चेतना से

युग-युगो को मजिता सा ?

— (पृ० १२६, स्वयं की अभिगम्यता)

मालोचकोंके आरोप और नयी कविताकी अपनी वास्तविकताके बीच इतना अन्तर आखिर क्यों रहता है; इसका भी जवाब चाहिए। मेरी दृष्टिमें इसका प्रमुख कारण आधुनिक विदेशी साहित्यकी हर प्रवृत्ति-को हिन्दीकी नयी कवितामें दिखानेका आप्रह है। इसी पूर्वाग्रहके कारण नये कवियोंकी अपनी उपसम्पत्ति भी कम पहचाननेमें आती है अथवा सामने आनेपर उसका यथोचित मूल्य नहीं आँका जाता। नये कवियोंने यदि विदेशी साहित्यसे प्रभाव ग्रहण किया है तो इसका अर्थ यह नहीं है कि उनकी निम्नी प्रेरणा कुण्ठित हो गयी है या उनका अपना व्यक्तित्व तिरोहित हो गया है।

प्रस्तुत संकलनमें ऐसी अनेक कविताएँ हैं जिनमें कवि कुछ मूलभूत प्रवृत्तियोंकी तहमें अपने स्वगत अनुभवका प्रमाण लेकर यथारागि पैठता दिखाई देता है। मानव जातिके युगोंके अनुभवने मिल जानोंकी अनेक बार माप-तौल करके अपने परिणाम घोषित कर दिये हैं उनकी जड़में पुनः प्रविष्ट होकर स्वानुभूत एवं आत्मप्रत्यक्षीकृत संघर्षको व्यक्त करनेवा सहज अधिकार कवि या कलाकारसे कभी छीना नहीं जा सकता क्योंकि उसीके द्वारा ज्ञात सत्यके नये पक्ष उभरते हैं और मानव-विकासकी नयी दिशाएँ उद्घाटित होती हैं। शरीर और शरीरमें निहित चेतनाका पार-स्परिक आकर्षण-विकर्षण एक ऐसी ही बात है। 'देह-मत्त' को लेकर लिखी गयी कुँवरनारायणजी कई रचनाओंमें गणानुगतिक क्रियाओंमें शरित होनेवाले जीवनकी कषोट तथा उससे उत्पन्न रिक्तताको पूरनेकी अनुकाहट स्पष्ट रूपमें व्यक्त हुई है। कम कवि इतने निकट आकर अनु-विषयके रंग

भवकी ज्वलित रेखाका स्पर्श करते हैं। इस दृष्टिसे 'नीली सतह पर', 'धारिणी', 'देह के फूल', 'आशय', 'तन-पत्त', 'मिट्टी के गर्भ में', 'स्वप्न-चित्र', 'सूर्य-सन्तति' और 'कृतित्व : दलती मट्टी' का नामोल्लेख विशेषतः किया जा सकता है। यह कविताएँ संग्रहके धारों छण्डोंमें फैली हुई हैं और कविके मनोजगलमें प्रवाहित होनेवाली एक गहरी चिन्ता-धाराके अनेक रूप प्रस्तुत करती हैं। सभी कविताएँ एक स्तरकी नहीं कही जा सकतीं। एक प्रकारसे उनमें उत्तरोत्तर विकसित होती हुई परिपक्वता लक्षित होती है जिसका सम्बन्ध भाषना और विचार दोनोंसे ही है। कुछ अपवाद भी मिलते हैं इसके। क्लीलताकी मर्यादा निभाहनेकी सचेष्टता और सजग शब्द-योजनाके होते हुए भी कहीं-कहीं उसका अतिक्रमण हुआ लगता है। 'आशय' शीर्षक कवितामें 'आमाशय' और 'यमसाय' के बीच कृत्रिम रूपसे रचकर 'दीनाशय' शब्द न दिया जाता तो भी मेरे विचारसे कविताके मुख्य कथ्यमें कोई कमी नहीं आती। तीन बार आशय-युक्त शब्द लाकर आशयपर विशेष बल देनेके उद्देश्यसे ही कथाचित् कविको ऐसा करना पड़ा है। पर जो प्रचुरी झलक जाये वह कविताका गुण नहीं कहला सकती। इस कविताकी अन्तिम पंक्तियाँ भववय महत्त्वपूर्ण हैं क्योंकि उनमें वैदिक अनुभवकी परिधिसे परे के जानेवाली चेतनाकी वह अद्भुतदृष्टि निहित है जो 'देह-पत्त' को लेकर लिखी कविकी पूर्वोक्तिलिखित प्रायः सभी कविताओंका प्राणस्वर है।

हाय, पर मेरे कल्पते प्राण,
तुमकी मिला कौसी चेतना का विषम जीवन घान
मिसकी इन्द्रियों से परे
जायतु है अनेकों घूल !

—(पृ० ३४, आशय)

'देवत्व' अथवा 'ईश्वरत्व'के विषयमें भी समझा है बुँवरनारायणका अन्तर्मन्यन काशी समय तक चलता रहा है। 'अतृप्त जनार', 'शोरेका

वनक, 'द्वन्द्व'को सनावधानिक रूप, 'उत्प्रेषण', 'सूना' केवल, 'मत्त' का
 तथा 'बोध', 'मिष्टो' और 'गुणी' जलवायु' धीरे-धीरे कवितार्थ इभीरी घोषक
 है। देवता, और कुछ मही केवल मानवका विरुद्धिग व्यक्तित्व है, 'द्वन्द्व'
 आगे किनी अमरत्वका विरुद्धिग' करनेकी मानवीय दृष्टि ही उपमा
 आधार है, शान्ति धुँधले दीर्घ अंगारेकी मीनकर हृद व्यंग्य उगले वषट
 क्यको स्वयं देण सकना है, मही हुई गोड़ा ही अगत्यः देवत्व वन आनी
 है, जैसे निरुत्प्रेषणिक कथन उपमा कविताकोसे अमृत-अमृत मिल जायेगे पर
 हन मरु अमरत्वकी-जैव जननेवाले कथनोंको 'आरम्भी हृद विरुद्धिग के बाव
 भी सङ्गा वहा'-जैनी अर्थवाले नि.गुण संविद्य बावर्णिक बीजिग प्रमाण कथनी
 है। 'गुण हमादे प्रथम का विरुद्धिग पर उत्तर मही ही।' द्वन्द्वकी लक्षणको
 निकर वहा कथा अट बावर्ण कविके अनुभवकी ईमानदारीका आधार
 प्रमाण है।

जो कवि मनोमन्त्रकी सङ्ग-नी अमरत्व अटिलताकोसे प्रति जाणक
 वृत्तेसे लक्षण ही अट व्यवहण अन्त-प्रकृति-के अन्त-विरुद्धिग संलक्षण-
 वा अनुभव करे, लक्ष्मणकी ही, अट वषट्कविक ही है। गुण अन्तके
 अन्तके अन्त-अन्त सुवर्णवाशयकी कुछ कविताकोसे जीवन्त विरुद्धिगकोसे
 लक्षण अन्त-अन्त हृद है। ऐसे कुछ सैनिक कवित्वकी लक्षण अन्त की-
 अन्त है :-

१. अन्त वाक्य-वा वा,
 आ अन्त अन्त अन्त की अन्त-वर्ण अन्त के अन्त
 अन्त-की अन्त-
 विरुद्धिग पर अन्त वहा ही,
 विरुद्धिग अन्त-
 —(अन्त, अन्त-वर्ण अन्त-वर्ण)

२. अन्त अन्त अन्त-वर्ण अन्त अन्त
 अन्त-वर्ण अन्त अन्त-वर्ण,

३. यह रात ?

या ठहरा हुआ आघात ?

.....

नभ में सहसा

तारा तारा

जल पर चन्दा

धारा धारा

.....

खिलते घूर के बाहल

झंघरे पर्वतों पर तैरते

हून घाटियों में

झींटियों पर छोटते रौली”

.....

झाँचली

माँ तुल्य छापाएँ :

बिगता रात के सन्देश

जल पर तैरते तारे

किनारे की झुंजाओं में

उमड़ती पारदर्शी श्वेतना की शक्ति :

—(पृ० ९३-९४, अन्वही गहराईयाँ)

यह अंग काव्य प्रकृति का मात्र दृश्य रूप-चित्र प्रस्तुत नहीं करते बरन् अपनेकी ध्यानकी मुरमतासे देखनेवाली आँख और उसके पीछे उलझी वैयक्तिक भाव-सोमात्रोंके बीच स्पन्दित हृदयको भी लक्षित कराते हैं । कल्पनकी अंगिमता और धर्मप्रकृति का टिछता स्तर यहाँ दिखाई नहीं देता ।

‘अन्वही’ का कवि

५७

इन पवित्रयोके पढ़नेवालेको कवि-मनके हृदयका सरज कवित्वमय आभास मिलता है। 'सहज कवित्वमय आभास' यह मैं क्या टिख गया ! लिखते समय अवश्य ही लेखनी बाँप गयी होगी क्योंकि मुझे स्मरण है श्री बालकृष्ण रावकी स्थापना—

'इन कविताओंमें 'सहज' कवित्व नहीं है कठिनतासे एक-आप पंक्ति ऐसी मिल जाती है जो कविके मनसे बरबस फूट निकली जान पड़ती है; अथवा सभोकें पीछे प्रयास और प्रयोगकी छाया दिखती है।'

—नयी कविता, अंक ३, पृ. २

अब अगर मैं कहूँ कि मेरी लेखनी बिलकुल ही नहीं काँपी—तब तब यह लेखनीकी घृष्टता है कि वह क्यों नहीं काँपी। भला जित कवि अपने भाव लिए दिया हो कि 'पंक्तियाँ मेरे निबट जायीं नहीं, मैं ही गया उनके निबट उनको मनाने' उसमें सहज कविमय कैसे हो सकता है ? फिर हमना ही नहीं 'दूर उभरुंमल, अबाध इषादयोको पास माने'की भी घोषणा कविके द्वारा कर दी गयी है। गद्यात्मक है। अगर इन सवालको हमारी तरह भी रखा जा सकता है। जित कविमें और उगड़ी पंक्तियोंमें हमनी आत्मोपमा हो कि पंक्तियोका दूर जा पड़ना उगे अन्दरे, वह उन्हें मनाने जाये, उभरुंमल अबाध इषादयोका भी पास मानेवा होसला करे उगे सहज कविमय मध्यम न मानकर और क्या माना जाये ? जो अपने उभरुंमल अभिप्रायमें ही मग्न होने या हटाने रहे है वे दूसरेकी कवितामें निहित व्यंग्य तक जानका धम व्यक्त क्यों उठाये ? यह भी पूछा जा सकता है कि आशिर सहज ही क्या ? वह जो कविता सहज मने या पठककी ? जित पंक्तिम पढ़नेवालेको धम कले वह कविने धमने ही लिखी हो वह आश्चर्यक नहीं है। सहजताक पतामें मैं भी रहा हूँ पर उगे हमने अपनी स्तरपर नहीं टमना। बहुत-से अत्यन्त दिग्गती ऐसी मद्रस रेकार्ड सहज ही आश्चर्य कर देने हैं जिनके बनानेमें अत्यन्त हाथकी बाँधी धम वह रहता है। बाग्यक मद्रसकले निरु धम बा

अश्रम दोनों ही गीत है । पाठक और आलोचक दोनोंकी दृष्टिसे कविकी का आत्मिक उपलब्धि ही महत्त्व रखती है, यह चाहे जैसी रचना-प्रक्रियासे क्यों न उपलब्ध हुई हो । क्योंकि भिन्न-भिन्न कवियोंमें स्वभावानुसार रचना-प्रक्रियामें भी भेद दिखाई देता है । क्या यह पंक्तिमें कविकी किसी उपलब्धिकी सूचक नहीं है—

अलख वह किरण, मेरे पास है सतरगिनो

जो दर्द से गुजरे बिना झुलती नहीं ।

कुछ चुने हुए उद्धृत अंशोंसे किसी काव्य-संकलनके शिष्यमें सही दृष्टि नहीं बनती । 'ब्रह्मपूह'में हलकी कविताएँ भी अनेक हैं । जैसे 'बाह का आकाश', 'छाया के दाग', 'मैं अनिशा हूँ', 'अस्तित्व के घेरे में', तथा 'कवि का सृजन मन्त्र' इत्यादि । उल्लेख कविताएँ जो हैं वे सब भी एक स्तरकी नहीं हैं इसका लक्ष्य किया जा चुका है । कुछ विभिन्न लक्षण कविने अपनाये हैं जैसे 'हृत्त्व' आदि । मुझे करनी होती तो कुँवर-नारायणके 'कृतित्व'की ही सराहना कर्त्तव्य 'हृत्त्व' की नहीं । जिस कविने 'ब्रह्मपूह'से आरम्भ किया है उसकी कविता आगे किस भाव-क्षेत्रमें प्रवेश करती है यह देखना है ।



वे एक बात होठोंपर नहीं ला पाये—जिसे वे दोनों "मन हो मन माला की तरह फेंगते रहे" थे। नयी बात केवल यह थी कि अब वह एक बच्चेकी माँ हो गयी थी और हमारे कविको अब विगरेटके बगैर तनिक भी देर बँन नहीं मिलती थी (१९)। भेंट होनेपर प्रेमिकाने जो दिया उसे कविने "अपने सपनों में बोया, आँसुओं सोचा, आशाओं से पाला, हर क्षण उनकी रसवालो को" (११३) और यह तो उसने बादमें जाना कि वह भेंट उन दोनोंकी आखिरी भेंट थी और अन्तिम उपहारके रूपमें दिये गये और वास्तवमें "दहं के फूल" थे जिनके माध्यमसे प्रेमिकाने उस भेंटको अमर करना चाहा था।

यह बात अब कदाचित् प्रासंगिक न थी कि हमारा कवि अपने "जीवन्त दाशों की रागिनी" को पा जाता तो संसारका सबसे सुली व्यक्ति होता, फिर भी यह "सच है कि आज जब मैं तुम्हारी झलक से भी दूर हूँ, मैं अपने लड़खड़ाते लक्षणय शरणों से सारा विश्वास खोकर भी उठी और जा रहा हूँ, जिस मोर से तुम्हारी हलकी गुँज मुझे टेरती है" (८५)।

शायद यही वजह थी कि इस निराश और पीड़ित कविको "बैतरणी" शिन्दगी, बिछड़ो हुई दृष्टि और खोयी हुई भावना" में एक भावा बचो हुई थी कि कौन जाने वह उसे अब भी याद करती हो! लेकिन अब उसने यह अनुभव किया वह "अपने से चौगुनी अमीर लड़को" के मनमें जातोकी पृथ्वी किरण—अर्पण अनुरागकी भावना जगानेका निमित्त मात्र था, इससे अधिक कुछ नहीं, ताँ वह स्वभाव और हतनुष्टि रह गया। अरे! उसकी "जीवनभ्यापी पीडा का आधार कितना गूडा था!" (११८)

मेरा अनुमान है कि इमानी स्वप्न-मंग-द्वारा जनित कातरता और ही आगे चलकर हमारे कविको सामाजिक स्तरपर भी कुण्ठा भर दिया। उसके आन्तरिक जीवनकी निराशाने उसके भी अपने रंभमें रँगना शुरू किया। शिक्षक, अनिस्वय,

निष्क्रियता, कायरता आदि उसकी जो स्वनिर्गुण अवसमर्पताएँ प्रेम सम्बन्धी उक्त द्वैतैकोटा कारण थीं, वही क्रमशः उसकी सामाजिक विवशताएँ बनने लगीं और उन्होंने कविके भगवें विचार तथा चेतना सम्बन्धी उलझाव पैदा किये । प्रेमके प्रसंगमें भावोंको व्यक्त न कर पाने-वाली अशक्त भाषा और जोड़ोपर आकर लौट जानेवाली "बायर बागी" (१३) के पीछे कविता जो दुविधागील मन था, वही उसके जीवन, विचारों और चेतनाके सम्बन्ध लेखोंमें बार-बार 'अप्रस्तुत' रहकर सम्मुख आया है ।

"मेरे जीवनके युगमें यह जीवन बिलर गया" (७३) जैसी उक्तिवाँ एक सन्दर्भमें और भी सार्थक हो जाती है । कहा जाता है कि मनपर जो प्रभाव पहले-पड़ल पड़ता है वही अन्तिम होता है । जीन जाने कि जीवनकी पहली-पड़ली हारका प्रभाव भी इसी तरह बिरस्थापी रहता है । क्रमसे-क्रम हुआ तो स्पष्ट है कि "अगति और असफलता" का यह जो गया अनुभव कविको मिला था उसने उसके मन-प्राणको "शरी" (१), "बदलत" (७), "सपु" (२९), "सोद" (३६), "अबुल" (३७), "नमकहुराम" (५७), "रिपत", "छिद्रमय" (६०), "सोत" (६९), "लिप्त, छिद्र-मिप्त" (८९), "आकुल" (९०), "कला" (११६) आदि बना दिया । और यह स्वामासिक ही था कि सहृदयता, चम्पिता, उल्लास और स्वाध्यासे बंदिन तथा विवशता, अशक्तता, उत्साहहीनता और दुविधाने बंदिन हमारे कविका मन अपनेकी "अप्रस्तुत" पाशा और मनपर जमे हुए "अनि अनुसल्य, अकिसेस, अयम" (१) पत्तीको हटानेमें असम भी । एक, दुराव और बन्धन तथा आत्मबचनके मरने बिलुप्त प्रसारमें "अटके हुए मन" (७) और बन्धनोंकी पाँडि "मनमने हुए मन" (३६) के नारे स्वयं असम्भव मालूम हुए और सारी दुष्ठाएँ बनोगी ।

मानसिक उद्वेगन और अन्तर्दुःखको इस तरह विवशितर पहुँचकर बनि अपने ऊपर निष्क्रिय नहीं एक पाशा और अपने बाँधने, अयम तथा

परित्यक्त मनकी हत्या या तो स्वयं कर डालना चाहता है या न्यायकी बड़ती हुई कठोर बांहोंके सामने प्रस्तुत होनेके लिए ललकारता है।

“ओ अप्रस्तुत मन !” का कवि अपने मनसे, जब इतना ऊब जाये कि उसे नष्ट करनेके लिए “प्रस्तुत” करना चाहे तो मे समझता हूँ उसके विनाशका युग बीत गया और निर्माणका युग शुरू हुआ। धरम निष्क्रियता-में-से सक्रियताका और धोर निरुत्साहमें-से उत्साहका उदय कोई नयी बात नहीं। फलतः “अप्रस्तुत मन” का कवि कर्मक्षेत्रमें कूदकर “खोले बस, उन्नत घोष, रक्तम नेत्र... गगनभेदी घोष में, दृढ़ बाहुदण्डों-उठाये” (१५) हुए विरोधी शक्तियोको चुनौती देने लगता है। बिलकुल बरले हुए स्वरमें वह कहता है—“बोलो, जोर से बोलो, ध्यया की श्रमिय खोलो” (१०)। लेकिन जीवनके प्रति ऐसा उन्नत और आवेशपूर्ण दृष्टिकोण हमारे कविके सहज स्वभावके अनुरूप नहीं है और शीघ्र ही वह अनुभव करने लगता है कि जगन्मुक्त और बग्यनविहीन होकर भी वह वास्तवमें दीन, आकुल, मलीन और उदासीन ही रह गया है। ध्ययाकी श्रमियाँ खोलनेका उद्घोष करनेके बावजूद हमारे कविने उस कठारकी धारसे मुक्ति पानेके लिए कोई उद्यम नहीं किया जिसकी शोक उसको छाती-पर बरसा टिकी रही है और जिसके नीचे वह “संशस्त, भयभोष, प्रतिक्षण कम्पित, अधीर, नि.स्व, असहाय” (५८) होकर जीता चला आया है।

अप्रस्तुत मनवाले कविको हारकर यह अनुभव करना पड़ता है कि—“ध्ययं है ललकार, अनुनय ध्ययं है” (५१)। इस दुनियामें न तो वह घौस दिलाकर काम निकाल पाता है और न विड़विड़ाकर या हाथ फेलाकर। उसकी मुक्तिका मार्ग तो वही है जिसपर चलकर वह बन्दो हुआ या। जिस पीड़ाने उसे दीन बनाया था, वही उसकी निष्कृतिहा एकमात्र आधार होगा। चुनौती देकर या भीत मारकर अन्य लोग मुक्त होते होंगे, इस कातर और निरीह व्यक्तिका सम्बल कल्याणके अतिरिक्त और कुछ नहीं—

“प्रज्वलित है प्राण में अब भी श्वासा का दीप” (५१)

और उसके आलोककी किरणोंमें निश्चय ही तिमिरकी काट डालने-की सामर्थ्य है। “ओ कस के तपा है और डट के तचा है” उस “सूखे की पुरार” में क्यों न मेघका आवाहन करते समय आत्मविश्वास हो—

“आ रे ! आ ! होंगे इन अंगों पै उतार कर

आना सफ़ोना बसाव-बिन्दु-बीर डाल दे !

दिग्ग, छिन्न-भिन्न इन प्राणों पर

बाँध फिर रस का सेतु,

मेरी हृदय दाहिनी मुद्रा में क्या

अँदुर की रंग-श्रवणा

जीवन का सम-नेतु ।” (८९)

उसीमें यह उद्घोषित करनेकी निष्ठा भी सम्भव है कि—

“हम प्रखर आलोक, प्रतिमय भावना के पुत्र हैं,

आ नहीं हैं रेत के सूखे, अमृम अम्भार ।” (९२)

और, उसी यात्राका भोगे हुए व्यक्तिमें यह कहनेका अधिकार तो हममें कम मिला ही चाहिए कि “तन्मयता से विधोर होकर, आत्मा के मुक्त आरोहण के या समवेत जीवन की जय के बीज” यानेपाले उसके समकालीन कवि ‘अलिं बग्द विर्यं तपनी में दूरे से ।’

“और मैं

बिस्फा स्वर सदा दर्द से पीला रहा,

शिकते मरिचि दले से कुछ बीछें हो निकल करी,

मैं गारा बल लगाकर

अलिं बोलें

क्यायं को देग रहा था ।” (११०)

कुल मिलाकर ही भारत मूक्य अवशमकः वाग्द-भेडनाका मूल शोन मुझे इनकी श्रेय-अन्य अनुभूतिमें मिलता है, न कि, उरकी बट्टरविद

मध्यवर्गीयतामें। यह बात दूसरी है कि अपने अपूरण या विमात्रि
 व्यक्तित्वके लिए वे अपनी सामाजिक परिस्थितिको दोषी बनाना उचित
 समझें, पर उनकी कविताके किमी तटस्थ पाठकसे यह बात छिपी न रहेगी
 कि उनकी सोमाओं और विवशताओंका कारण स्वयं उनके दुःखी, दर्दभरे
 मनमें मौजूद था। बाह्य परिस्थितियोंने उस मनको थोड़ा और दुःखी, बड़-
 जटिल अथवा कातर बना दिया, यह तो मैं भी स्वीकार करता हूँ।

इसो कारणवश आज मुझे भारतजीके संग्रहका नाम बहुत मौजूं मालूम
 होता है, गौकि खुद मैंने कई साल पहले उन्हें सलाह दी थी कि वे अपने
 आगामी संग्रहका नाम "मरणसंगियों का गीत" रखें। मैं समझता हूँ कि
 यह नाम उनको मध्यवर्गीय चेतना-द्वारा प्रेरित कविताओं—अर्थात् उनकी
 श्रेष्ठतर कविताओंका परिचय देनेमें अधिक समर्थ अवश्य था, पर उनके
 काव्यकी मूल प्रेरणापर परदा डाल देता था। "ओ अग्रस्तुत मन।
 भारतजीकी उस उत्कण्ठाके अधिक निकट पहूँटा है जिससे प्रेरित होकर
 उन्होंने मुक्तिके सूरमाओंको ध्यान दिलाना चाहा है कि जन भी बन्दी है,
 मन भी है। मेरा विचार है कि अन्तर्मुखि उनकी प्रमुख समस्या थी।
 जन-मुक्तिका नाम लेकर उन्होंने समाधान पाना चाहा था केवल अपने
 मनका।

जो मूत्र मुझे प्रस्तुत संग्रहकी तमाम कविताओंकी बाँधनेवाला मिला
 है उसकी ओर संकेत रूपमें आपका ध्यान आकषित करनेके बाद मेरा
 कार्य एक प्रकारसे समाप्त हो जाता है। स्फुट कविताओंके उरकप-प्रप-
 कर्षके विषयमें मुझे विशेष कुछ कहना अभीष्ट नहीं है। 'तारसप्तक'के
 कवि होनेके माते ही भारत भूषण अग्रवाल 'नयी कविता'के बरिष्ठ।
 मैं-तो एक हूँ। उनके काव्य-संग्रहको एक तरहसे समूची नयी कविताकी
 महत्वपूर्ण नयी उपलब्धि मानना चाहिए। नयी कविताके आन्दोलनकी
 प्रतिपल विकसित करते रहनेवाला तरुण कवि-समूह इस पुस्तकको बहुत-
 समझकर बाँधेगा, इसमें कोई सन्देह नहीं है। पर मुझे भय है कि इन

कविताओंका प्रभाव कुछ निराकर बहुत अच्छा नहीं पड़ता । बहुत अच्छी कविताओंके साथ कम अच्छे कविताएँ संग्रहीत करने और नये-पुराने सभी कविताओंको एक जनहस्ता कर देनेके मोहवश इन पुस्तकका कोई विशिष्ट व्यक्तित्व नहीं बन सका है । अच्छा होता कि भारतजो 'मुक्ति मार्ग'के वादकी ही कविताएँ यहाँ संग्रहीत करते, या अगर पुराने कविताएँ छोड़ते नहीं बनती थीं तो साथ ही रचनाकालका उल्लेख भी कर दें ।

मैंने ऊपर लिखा है कि भारतजोकी कविताकी मूल प्रेरणा रही है— प्रेम अनित्य पीड़ा । स्वाभाविक है कि इस पीड़ाके साथ हृदयकी कठोरता, चित्तकी विह्वलता, भावोंकी सफुरता आदि गुण मिले-जुले होते हैं । लेकिन हमारे कविको कवितामें इनका अपेक्षाकृत अभाव है । सरलता, कवित्व और शोधकी बाजी कमी महसूस होती है उनकी कविताओंमें । सम्भव है कि जहाँ बोलीके लक्ष्यगने उनकी अभिव्यक्तिको रक्षा और नीरस बनाया हो । पर उसी लड़ी बोलीमें पन्त, निराला, महादेवी, बच्चन, अनेक आदि अनेकानेक कवियोंने भी रचना की है । काव्य, भारतजोने मुसलमानी स्पष्ट और सुबोध अभिव्यक्तिवा गुण सीखनेके साथ-साथ हमारे रसमिश्र कवियोंसे हृदयको छूने और बाधनेका गुर भी सीखा होता ।

मुझे आशा है कि 'ओ अग्रस्तुत मन !' के भावकक और सजग कवि-से ये बातें छिपी नहीं हैं । इसलिए मैं आश्वस्त होकर उद्योगके स्वरमें उसके लिए कामना करता हूँ कि—

“मुक्त हो तू, महत् हो तू, ज्यो ध्वित आकाश ।
छोड़ यह संशय, मन रे ! तोड़ निधि के पाश ।”



शमशेरकी काव्यानुभूतिकी वनावट*

शमशेरकी कविताके बारेमें बार्नें करलेमें मैं एक बढिनाई महसूस करता हूँ। मैं निश्चय नहीं कर पा रहा हूँ कि कर्षाकी किंग पहलूमें उठाना जाये। मैं महसूस करता हूँ कि सायद बहुत-से आरम्भिक सवाल भी शेरकी कविताको लेकर होंगे। एक स्तरपर सायद लोग यह भी उठानेकी उम्मीद समझें कि जो कुछ शमशेरने अवनक लिखा है या प्रकृत किया है वह कविता है भी या नहीं? फिर, शमशेरकी कविताको दुर्लभताका प्रश्न है। शमशेरके बारेमें बात करनेवाले व्यक्तिसे सायद उम्मीद की जा सकती है कि वह बहुत-कुछ व्याख्याताका काम करे इससे भी आगे, सिन्धु और प्रयोगका एक पहलू है और इससे मिलानुत्पन्न कविताओंके 'नयेपन' का भी सवाल है। शमशेरने कविताके छन्द, लय, शब्दावली सबमें बहुत-से नये प्रयोग किये हैं। उन्होंने ऐसे नये प्रतीकों और शिब्योका सूत्रन किया है जो कविताके अन्तर्गत पाठकों और श्रोताओंको अधिकतर धुनोधीकी तरह लग सकते हैं।

लेकिन इन आरम्भिक सवालोंको मैं उत्तरित मानकर चलनेकी इयाजत चाहूँगा। इन सवालोंके विभिन्न पहलुओंमें उल्लेखमें सतरा यह है कि बात शमशेरकी कवितापर न होकर शमशेरकी कविताओं-जैसी कवितापर हो जायेगी। और इस तरह सायद कवि शमशेरके साथ हम न्याय नहीं

* कुछ कविताएँ : शमशेर बहादुर सिद; कुछ और कविताएँ : शमशेर बहादुर सिद

कर सकेंगे। क्योंकि सभी कविताकी सामान्य विवेचनाके लिए सामग्रीको उदाहरणकी तरह इस्तेमान करना एक बात है और कवि समझेरहा जो अपना निजी, स्वतः सम्पूर्ण वाक्यप्रयत्न है उसमें प्रवेश करना दूसरी बात है। दोनों तरहकी चर्चाएँ महत्वपूर्ण और आवश्यक हैं, लेकिन उनके अभिप्राय अलग-अलग हैं। पहले प्रकारकी चर्चा तो काफ़ी ही चुकी है इसलिए भी दूसरे ढंगसे विचार करनेकी उपयोगिता कुछ अधिक दिगती है। इसके अलावा, यदि हम सीधे सामग्रीकी मनोभूमिमें प्रवेश करनेकी कोशिश करेंगे तो सावधान आरम्भिक संकामोका उत्तर भी एक हद तक मिल जायेगा।

सभी कविताकी चर्चामें यह मान्यता अन्तर्भूत रहती है कि न सिर्फ कविताका ऊपरी बलेबर बदला है, या नये प्रतीकों या बिम्बों या वाक्या-वलीकी सलासा हुई है, बल्कि गहरे स्तरपर वाक्यानुभूतिकी बनावटमें ही परिवर्तन आ गया है। लेकिन महसूस इसपर बल कम दिया गया है। जेतनाके जो तथ्य वाक्यानुभूतिके आवश्यक अंग दिगते थे, उनमेंसे कुछ अनुभवमयी या अमार्थक दिखने लगे, कुछ अन्य जो पहले अनावश्यक वा विरोधी लगने थे, वाक्यानुभूतिके केन्द्रमें आ गये। और कुछ मिलकर वाक्यानुभूति और जीवनकी वाक्येतर अनुभूतियोंमें जो रिखा दिखता था, वह रिखा भी बदल गया। इसलिए ये सामग्रीके वाक्यमें अनुभूतिकी इस बनावटकी ओर सावधान ध्यान आकृष्ट करना चाहूँगा।



कवि वाक्यानुभूति करता है :

"अन्तर्द्वाराकी देवी जो
 ये थोड़ी-थोड़ी कविताई अर्थात्
 है, यह सुने मेरे
 बंधन प्रेष"

। तुम अपने जीवनकी
 । वाक्यमें लिखी गयी
 १०० न-शुद्धके प्रति

२१० वाक्यानुभूति

मं कितलिए ? इस सारे कल्पना-विलासका क्या मतलब है ? मालामकी तरह आजका हर कवि एक-न-एक बार अपने ऊपर पलायनवादी होने-का आरोप लगाता है। और अगर वह खुद नहीं लगाता तो और लोग सपर लगाते हैं। क्योंकि अपनी प्रकृतिसे ही कविता यह प्रश्न उठानो है : 'हो ही हम है वहाँसे कहाँ चलें ? किस ओर ? काव्यानुभूति अपने-आपमें एक तरहका अतिक्रमण है। लेकिन किसका अतिक्रमण और किस दिशामें ? एक समय उत्तर बहुत आसान था। यह अतिक्रमण तमससे ज्योतिकी ओर, अज्ञानसे सत्की ओर, मृत्युसे अमरत्वकी ओर था।

हमारे चारों ओर रोज़मर्राका एक जीवन है। इसीका अतिक्रमण करनेकी कोसिसा कविता करती है। अगर चारों ओरका प्राकृत जीवन सत्य है तो फिर क्या सम्भव हम सत्यका ही अतिक्रमण नहीं करते ? किस ओर ? सत्से अमत्की ओर ? यही काव्यानुभूतिकी मालामकी विडम्बना है। जितने गहरे मातामँकी यह विद्वान्त जकड़ता जाना था कि चारों ओरके भौतिक, जड़जीवनके अतिरिक्त और कुछ भी सत्य नहीं है, उतना ही काव्यानुभूतिके लिए आवश्यक अतिक्रमण उसे अतन्त्र दिखना था। मुक्त-प्रक्रिया स्वयंमें ही एक विशाल व्यथताका प्रतीक लगती थी। मातामँके पास हम अपाहिज विडम्बनाका एक ही हल था : लिखा ही न पाये। 'सृष्टि' के प्रति मकरत और नितान्त न-कुछका बंधर प्रेम !—बदिलाने जगमें ही निपेचका सार बिधा हुआ है।

मालामकी तरह कवि-जीवनमें शक्यतः किंग-रिन संघर्षी गुठरे हैं, सगरी पूरी जानकारी हमारे पास नहीं है। बावद कभी हो। लेकिन कुछ संकेत उहाँने दिये हैं। निपेचके तीरने जितनी काव्यानुभूतियोंकी जगम लेनेके समय ही बीध दिया ? यह आश्चर्यचक नहीं है कि इनने कबसे जीवनमें उनके दो ही संकट प्रकाशित हुए और उनका नाम रखा गया 'कुछ बदिलाने' (१९५९), फिर 'कुछ और बदिलाने' (१९६१)। मालामकी

बिबेकके रंग

विद्यमान एक संकोचके रूपमें काव्यानुभूतिको विद्ध करती है। दूम्पसे, निरान्त न-कुछसे, कविताका जन्म होता है—इस गतिमें वायद रूपावट नहीं है, लेकिन जन्म केते ही एक प्रतिगति भी सक्रिय होती है। रामदेरकी कवितामें एक प्रवृत्ति है उसी दूम्प, उसी न-कुछमें वापस बसे जानेकी। गति और प्रतिगति—अभिध्वक्ति और संकोचके इस तनावमें एक तरहकी स्थिरता, सन्तुलन पैदा होता है। वह स्थिरता, यह अटकाव, यह स्थिति अनतिराव और अस्थिरत्वके बीच एक अन्दराल है—विद्युत् सम्भावनाका शण है। यह वह यथोभूमि है जहाँ कविता अपने अर्थसे आलोकित होती है।

रामदेरकी 'एक पीली शाम' घीपंक कविता काकी विद्युत् है । उसकी अन्तिम पंक्तिची है :

“अब निरा अब निरा बह अटकाव हुआ आँसू
साग्वत तारक-ना
अन्त में ।”

अन्तमें निरतेके पहले संकोचका, अटकावका एक सिलमिलाता अन्त-राव है जिसमें आँसू अपनी जीवितता छान करता है। जन्म लेना अन्त होना है। अनतिराव गर्भमें अन्तकी और जाना है, निरान्त पराया ही जाना है। लेकिन इस त्रिकुल निमी और त्रिकुल परायेके बीच एक और राव है—उही आँसू निमी है भी और नहीं भी है; पराया है भी और नहीं भी है। न तो वह त्रिकुल आगपरक है, और न त्रिकुल बलुपरक। वह अभिध्वक्ति भी है और संकोच भी है।

अपने दूसरे संकट 'दुख और कविताएँ' की भूमिधामे रामदेर बहते है : “मेरी अन्तर कविताओंके, जो तन् १९४०-’४१ में आग-वागकी थी, अन्तरकी समय एक-बारह साल बाद आया, वह आग-तक भी नहीं आया।” ये कविता महत्त्व ऐसी अभिध्वनिची देना है—कविने अपने आरके तिरु में उले कविता महत्त्वपूर्ण कण्ठा है—उत्तम उनके अन्त-र-

को नहीं। बल्कि 'प्रमाण' को वाग्यमें भी कोई प्रदर्श नहीं देना। कला
 वैदिकदर्शी शीघ्र नहीं है। वह बन्धवारकी अपनी बहुत निजी चीज है।...
 वह 'अपने-आप' प्रकाशित होगी। और बचिके लिए वह सदैव वहीं-
 नहीं प्रकाशित है।"

आगे हमी भूमिधामे से कविताओंके प्रमाणके बारेमें आरम्भार एक
 शिक्षाका इन्हार करते है। इन मकोषकी जड़ गहरी है और काग्यानु-
 भूतिके अस्तित्वको ही स्पष्ट करती है। यह संशय न मित्रं रही हुई
 गृष्टिको ऊपर आनेसे रोबता है, बल्कि उगकी अपेक्षता या सापेक्षता
 प्रश्न-बिह्न लगाना है। इसका प्रभाव यहाँतक हो सक्ता है कि लिखी
 हुई कविताएँ प्रकाशमें न आयें और 'कड़ी-न-वही'के सन्दिग्ध अन्तरात्ममें
 अटकी रह जायें, तिकें एक 'टिक'के अभावमें। यह लगभग ऐस^२
 जैसे मालामेंने हल यह निकाला तो कि कविता लिख तो ली जाये लेकि
 उसे प्रकाशित न कराया जाये।

शमशेरका बचतभ्य है कि कवितामें हम अपनी भावनाओंकी सचा-
 शीघ्रते है। आशा करता है कि ऊपर दिये गये सन्केतेले इन बक्तव्यकी
 मानिकता स्पष्ट हो जायेगी। अर्थात् हम आत्मपरकताकी वस्तुपरकताकी
 तलाश करते है। तलाशकी यह मुदा वस्तुपरकता या सचाईकी अनुपस्थिति
 अर्थात् काग्यानुभूतिकी अपर्याप्तताको मानकर चलती है।

हम एक ऐसी गृष्टिकी कल्पना करें जिसमें जन्म देनेवाले ब्रह्मा तो है,
 लेकिन उस गृष्टिको पारण करनेवाले, उसे निरन्तर अस्तित्व प्रदान करने-
 वाले, यही लगानेवाले विष्णुका अभाव है। सचाईकी तलाश इती
 विष्णुत्वकी तलाश है। देवताओंके इन प्रतीकोंका प्रयोग में जानबूझ-
 कर कर रहा है। क्योंकि एक तरहकी वैष्णव भावना, अपित निरो-
 हता शमशेरकी कवितामें बराबर मौजूद है। वही है जो उनके वाग्य-
 जगत्को पारण करती है। मालामेंके वाग्य-जगत्में तो रचनेवाले ब्रह्माका
 ही अभाव है। लेकिन शमशेरकी समस्या विष्णुत्वको स्थापित

करनेको है।

घोड़ें जन्म लेती हैं, लेकिन वे अपनी बलिते निरन्तर अस्तित्वमें स्थिति नहीं होतीं। इन निरन्तर अस्तित्वके लिए एक बाहरी प्रमाणकी आवश्यकता पड़ती है। उसी तरह जैसे विष्णुतत्त्व जीवकी अपनी अंजुलीमें धारण करके सामंकेता देता है। यही घमघोरकी काव्यानुभूतिका आरम्भ-स्थल है। भारतीय दर्शनकी शम्शावलीमें वहाँ तो यह रहस्यवाद नहीं है, पुष्टिपार्श्वको तलाश है।

इन वर्षोंकी यहीं छोड़कर अब मैं एक दूसरे तत्त्वकी ओर इशारा करूँगा। आगले लगभग पन्द्रह वर्ष पहले, 'दूसरा सप्तक'में अपनी संग्रहीत कविताओंपर दफ्तारमें घमघोरने अपनी कविताकी परिभाषा यों दी थी : "मुग्धरताका अन्तार हमारे सामने पल-छिन होता रहता है। अब यह हमपर है, कि हम अपने सामने और बाह्ये औरकी इन अनन्त और अपार कीलाकी कितना अपने अन्दर चुला सकते हैं।"

इन सूचरी लगभग हूबहू जीवन शब्दावली अवश्य ही आरका ध्यान आकषिप्त करेगी। बहुरहान, मैं 'अवतार', 'लीला' और 'अपने अन्दर चुलना' इन शब्दोंपर जोर न देकर 'मुग्धरता'की वर्षा करना चाहूँगा, क्योंकि तात्त्विक रूपमें घमघोरकी काव्यानुभूति शोदर्षकी ही अनुभूति है। जिन लोगोका खयाल है कि छायावादके बाद हिन्दी कविताने शोदर्षका घमघन छोड़ दिया है, उन्होंने घमघोर घमघोरकी कविताओंका आस्वादन करनेका बट वर्षी नहीं किया। मैं एक क्रम और आगे बढ़कर कहना चाहूँगा कि मात्र एक हिन्दीमें विष्णु शोदर्षका कवि यदि कोई हुआ है तो वह घमघोर है। और इन 'आत्र तक'में मैं हिन्दीके सब कवियोंको धादिन करने बह रहा हूँ।

अपने उसी बचनक्रममें आगे चलकर घमघोर बरते हैं : "तमघोर, हमारत, मूर्ति, नाथ, गाना और बर्बिता—इन सबमें बहुर-बूट एक ही बाप आने-

अपन डंगसे खोलकर या छिपाकर या कुछ खोलकर कुछ छिपाकर जानी है।”

इतने बड़े पैमानेपर यह बात सच है या नहीं, इस क्षणमें न पढ़कर हम इस कथनको रामेश्वरकी कविताओंके लिए अवश्य प्रयुक्त कर सकते हैं—एक ही बात है जो अपन डंगसे खोलकर या छिपाकर या कुछ खोलकर और कुछ छिपाकर इन समाप्त कविताओंमें कही गयी है। पाणिनिहारीपर ‘चीन’ का नाम लिखा हो, या ‘अस्त्रीरियाई बीरो’ का या ‘सोन्दर्य’ का या ‘सीत और नालून’ का। और वह एक बात वही है जिसे रामेश्वरने पहले कहा है : ‘मुन्दरताका अवतार हमारे सामने चल-रिपन होता रहता है।’

मुन्दरताके अवतारकी निरन्तर प्रक्रियामें सब कुछ समाप्त हुआ दिखता है। इस अनुभवकी व्यापकताको उनकी दो बहुत मिला कविताओंको साथ रखनेपर देखा जा सकता है। एकका शीर्षक ‘चीन’ है, जो उनके संग्रह ‘कुछ कविताएँ’में प्रकाशित है। दूसरी कविताका शीर्षक ‘सोन्दर्य’ है और वह ‘नयी कविता’के साठवें अंशमें प्रकाशित हुई है।

वेशक दूसरी कवितामें शिल्पमिलापन और भावोंकी उलझन पहली कविताके मुद्राबले अधिक है, लेकिन मित्र कविताएँ मुनवर मठ बल्बना करना लगभग असम्भव है कि पहली कविताका शीर्षक ‘चीन’ है और वह ‘चीनी जनताका शोषसत्तारमक समल-भ राज्य’ के चीनी अन्तरीकी विन-पहेलीकी तरह इतनेमात्र करके रखी गयी है, और दूसरी कविताका शीर्षक ‘सोन्दर्य’ है। तब तो यह है कि रामेश्वरकी नारी कविताएँ यदि शीर्षकहीन हों, या उन सबका एक ही शीर्षक हो, ‘सो-न्दर्य, सुन्द सोन्दर्य’ तो कोई अन्तर नहीं पड़ेगा। रामेश्वरने किसी विषयपर कविताएँ नहीं लिखी हैं। उन्होंने कविताएँ, कुछ कविताएँ लिखी हैं, या या वही कि एक ही कविता बार-बार लिखी है। रामेश्वर इस चल-रिपन अवतार के तेरे सोन्दर्यके अन्तरे हैं—तेरे अन्तरे दिवने हुए अवतारके पर रंग और पर

गितारको उसके 'अनन्त लीला' रूपमें स्पृहाके माध्यमसे ठीक-ठीक स्वायत्त करनेकी शायद लो हो । यह स्पृहामय सारी भाव समुद्रकी वाभ्यानुभूति-वा दुनरा तत्त्व है ।

इन दोनों तत्वोंको समन्वित करनेके पहले एक और तत्वकी भी हम देलें लें । यह है हमारे ऐतिहासिक परिवेशका । पिछले बीस-पचीस बरसोंकी हिन्दी कवितामें जो एक व्यक्त या अव्यक्त संघर्ष बाअ्यके आदर्शोंकी लेकर रहा है, स्पूनतः प्रगतिवाद बनाम प्रयोगवादका, क्या उसका हल सामुद्रने निकाल लिया है ? सनही तौरपर कहा जा सकता है कि दायाद ऐसा है । लेकिन कुछ ऐसा भी है जो इसको अछे-खास कमालका रूप भी देता है । वस्तुतः उन्होंने सार प्रगतिवादके पञ्चम दिग्, कविताएँ सन्धीने बराबर से लिखी जो प्रगतिवादकी बसोटीपर खरी न उतरती । माकँकी बात यह है कि इनमेंसे कोई भी पत्रकू दिवावा नहीं है । वे दोनों ही मुझाएँ उनके निजोपनकी वास्तविक आवरणतासे ही उपजती हैं । उनकी कविताएँ लो उनके लिए नितान्त निजी हैं ही, प्रगतिवादमें उनका उलझाव भी कम निजो नहीं है । सामुद्रसे उपाश हमसे और कोन अवगन है कि इन दोनोंके बीचमें एक खाई है जिसे वे भर नहीं पाते ? जिनकी धार वे प्रगतिवादके आदर्शको खर्ची करने हैं उसनी ही धार वे 'जिध रधि मोर मति' तक पहुँच पानेकी अपनी अवसर्यताका भी बलपूर्वक उद्घोष करते हैं ।

मनोविद्वेषणकी ही वाभ्य-विद्वेषणका पचास माननेवाले इन स्थिति-की विभाजित व्यक्तित्वका सटीक उदाहरण समझकर समुद्र ही आदेंगे । लेकिन मनोविद्वेषण आदर्शके व्यक्तित्वके बारेमें जो कुछ भी बदलावा ही, कविताके बारेमें कुछ नहीं बतलाता । क्योंकि कविताका आधार वह 'निजोपन' है, मनोविद्वेषणका 'मह' जिनक कामे सगरी मादूम पड़ता है ।

प्रगतिवाद और प्रयोगवादके विवाद अब आज पुराने पत्र लूने हैं टव

शमशेरकी इस दुविधाग्रस्त स्थितिके अवशेष उनके दोनों ग्रंथोंमें एक रोषक डंगले दितालाई पड़ते हैं। हमने आपके सम्मुख धीनपर लिखी उनकी पुरानी कविताका जन्मेरा किया। अगर कविताके साथ छाी टिप्पणी और हाशियेके धीनो अथारोंका चिक्र न किया जाये तो कवितामें अपने-आपमें प्रगतिवादका कोई अवशेष नहीं रह जाता। इसी तरह 'माई', 'का० भारद्वाज', 'ये धाम हैं', 'हमारे दिल सुलगते हैं' आदि कविताओंका प्रगतिवाद भी इन कविताओंमें उतना नहीं है जितना इन कविताओंके साथ जुड़ो हुई टिप्पणियोंमें। यह निष्कर्ष निकालनेका लोभ होता है कि शमशेरका प्रगतिवाद उनकी कविताके हाशिये तक सीमित रह गया। क्या इस निष्कर्षमें शमशेरकी काव्यानुभूतिके केन्द्र तक पहुँचनेमें सहायता मिलती है ?

धायद ! क्योंकि प्रगतिवाद शमशेरके लिए मात्र वह नहीं है जो वह है, बल्कि वह है जो उनकी निजी उल्लेखको पूरा करता है; उनकी काव्यानुभूतिकी बनाबटका अंग बनकर प्रस्तुत होता है। इसी अर्थमें वह उनके लिए अभिनय नहीं है, वास्तविकता है।

ऊपर हमने अभिव्यक्तिकी 'कविके जीने मात्र' के लिए उल्लेख होनेका चिक्र किया है। स्थूल रूपमें कविता किसीके जीने मात्रके लिए अविक आवश्यकताकी तरह महत्त्वपूर्ण नहीं होती। शमशेरके लिए यह स्तर मनोवैज्ञानिक जीवनका भी नहीं है। ऐसा नहीं है कि कवि कविता न लिखे तो पागल हो जाये; कविता और जीवनकी अभिन्नता अनुभूतिके स्तरपर है। काव्यानुभूति और जीवनानुभूति एक ही वस्तु है।

इस सन्दर्भमें ही प्रगतिवादके धारेमें शमशेरका बचउप्य हम समझ सकते हैं: "जहाँतक वह मेरी निजी उपलब्धि है वहाँतक मैं उन्हें, दूसरोंके लिए भी मूल्यवान् समझता हूँ।" इसमें 'जहाँतक' और 'वहाँतक' पर बल खुद शमशेरका दिया हुआ है। शमशेरका मानववाद आरम्भसे ही

इन 'अहोतक-वहीतक' को वारोक समसोरीय छत्रोसे छाना हुआ मावर्मवाद है ।

दूसरे सप्यकके वक्तव्यमें समसोर 'समाज-सत्य' को आग्रहपूर्वक 'मानसवाद' का पर्याय घोषित करना जरूरी समझते हैं । १९९१ तक जो चीज मानसवाद थी, वह 'समाज सत्यका मर्म' हो गयी । बेशक इन दस वर्षोंमें परिवर्तन हुआ है, वसते कम आग्रहका । कमसे कम समसोरके लिए एक लाभ इसमें अवश्य दिखता है—कि 'अपनी भावनाओंमें', 'अपनी प्रेरणाओंमें', 'अपने संस्कारोंमें'—'समाज सत्यके मर्म' को डालना और इसमें 'अपनेको घाना' उत्पन्न बढिन नहीं है, जितना वह जिसे वे मानस-वादके नामसे अभिहित करते हैं ।

देशीय सप्य 'निजी उपलब्धि' है । सत्यकी निजी उपलब्धिकी यह प्रक्रिया क्या है ? समाज सत्य वह है जो हमारे निजत्वके बाहर है । मूलतः यह वह 'अतल' है जिसमें 'अटका हुआ आँगू' गिरता है । इन बाहरके सत्यको अपने भीतर खींच लानेकी प्रक्रिया ही 'निजी उपलब्धि' है । बाहरका सत्य इस भीतर खींचनेकी प्रक्रियाका प्रतिरोध करता है । इसीलिए वह अनुभूतिमें 'अहोतक' 'वहीतक' की वसमवसमाभी सश्रावलीमें अभि-मंजित होता है । मैंने आरम्भमें उस गतिकी वर्षा की थी जो आत्मपरवता-की वस्तुपरवताकी तलाश करती है । निजी उपलब्धिकी यह दूसरी गति उतनी विलोम है—वस्तुपरवताकी आत्मपरवताकी तलाश है । यह अतल-का वह प्रथम है जो आँसुकी कोरपर अटके हुए आँगूको दूध तर्जेंसे पुनर्वसना जीवित शान प्रदान करता है । बाह्य यथार्थ, सामाजिक सत्य, वस्तुमग्न, निज सचि अथवा अत्यन्त वह है जो अत्यन्तरितापर, बहितापर, जीवनानुभूतिपर 'टिक' लगाता है, उसकी पुष्टि करता दिखता है ।

इस तरह समाज सत्य अर्थात् बाह्येतर अनुभूतिकी निजी उपलब्धि बनाना उसे काव्यानुभूतिके उपयोगमें लाना है । लेकिन समसोरके लिए

...गानुभूति के क्षेत्र में, उनके साथ गानुभूति उन ही
 वाद में समाचार के क्षेत्र में भी बहुत एक तरह से हासि
 वादगानुभूति का 'पट्टे के बाहर' एक प्रतिष्ठा, एक म
 अनुभूति का तरह अस्मिता प्रदान करता है। वादगानुभू
 रित्त में जुड़ना ही उनका एक साथ ही निजी उपलब्धि
 'पट्टे के बाहर' भी होना है। जहाँ तक उनका यह
 वाक्य में है वही तक वह अंगों के लिए भी उपयोगी है। म
 बलों में वही तो वादगानुभूति और प्रगतिवाद एक तरह से
 आमने-सामने दर्पण की तरह खड़े हुए हैं—कविता और
 लिखावट की तरह। लेकिन यह सह-अस्तित्व निरपेक्षता नहीं
 है। रित्त का अभाव नहीं है, रित्त की सम्भावना है। वाद
 ही यह आधारभूमि है जिसमें आत्म और वस्तु दोनों का अस्तित्
 दग सम्भावनाओं सिद्ध रियायों की तरह नहीं, बल्कि सीप
 हीन, जीवन की घड़बड़ की तरह अनुभूत करना ही वादगानुभूति
 आरम्भ में इसे सामने माकसवाद कहते थे, उसके लिए इस
 कुछ अधिक डीली सम्भावना 'समाज सत्य' या उससे भी अति
 साम्यवादी 'समाज सत्य का मर्म', 'इतिहास की घड़बड़' आदि क
 करते हैं। साम्य यह हासिमे की लिखावट को कुछ और सूक्ष्म, वा
 बनाने की कोशिश है। इस अर्थ में यह अनुभूतिकी मुख्य बनावट में
 परिवर्तन का सूचक है। वाद की आकार से मर्म की ओर जाने का यह
 इस निजी उपलब्धि को काव्येतर अनुभूति से अलग एक आप्तता के
 उपक्रम है। लेकिन अभी भी इसका रूप आत्मपरक और वस्तुप
 चित और अचित के सायुज्य का नहीं है। एक तरह से सामने की प्र
 मेला वस्तुपरकता को उसके शुद्ध रूप या, उन्हीं के शब्दों में, उसके 'म
 र्म' पकड़ने की रही है। इसीलिए 'उस दौर' में भी, जब वह वास्त
 र्वाक्य के बाहरी आकारों की ओर बहुत आकर्षित थे, उनके

वाद शुद्ध बस्तुपरकताका ही दूसरा नाम था । लगना यह है कि वादकी पन्द्रावली एक अनाश्रयक अन्दारको हटाने-भरकी कोशिश है—जो कुछ हमेशा था, उसे ही ठोक लीरपर कहनेका आग्रह है । इसीलिए मार्क्सवाद-का छूटता हुआ दामन, उनके लिए मोह-बंधका रूप नहीं लेता, बल्कि केंद्र छोड़कर घुंगराप आगे बढ़ जानेकी अनुभूति देता है । आज भी उनकी साम्यानुभूतिमें परतुता अपनी शुद्ध स्थितिमें अभीष्ट किन्तु सूक्ष्म लितिककी तरह मौजूद है—और पहले जो मार्क्सवाद इनमें अधिक था था ?

इन प्रकार दामनोद मालावीय विद्वन्नाका हम अपनी ढंगसे निकालते हैं, परतुपरकताके समझे आत्मपरकताका, और आत्मपरकताके समझे बस्तुपरकताका आविष्कार करके । बिल् और अबिन् एक-दूसरेका विरोध नहीं करते, बल्कि एक-दूसरेकी प्रतिबिम्बित करते हैं । तात्त्विक दृष्टिसे यह द्विविधि ज्ञानवादसे भिन्न है, जिसमें ज्ञानके ही ही दर्पण इस पार और उन पर रले हुए है, और बीचका अबिन् प्रकाश उनको परस्पर ज्ञानकी तरह आभासित होता है, यह दृष्टि मार्क्सके अस्तित्वक भौतिकवादसे भी भिन्न है जिसमें प्रकृति और पुरुषके दोनों दर्पण अबिन्के ही हैं और ज्ञान भौतिकताके ही दर्पणमें भौतिकताकी पड़ती हुई ज्ञानकी तरह आभासित होती है ।

कविता दर्शन नहीं है । बसोकि कवि अपनी मान्यताओका चुनाव जिस तरह करता है उस तरह दार्शनिक नहीं । दार्शनिक अपनी मान्यताओमें उनकी अपनी परस्पर संगति सोचता है, जब कि कविके पास मान्यताओके लिए एक ही संगति है—जीनेकी जरूरतसे ही उनकी संगति । इसलिए दामनोदकी साम्यानुभूतिकी बनावटकी इस व्याख्याको आप उनके दर्शनके रूपमें नहीं—बल्कि दृष्टिके रूपमें, एहसासके रूपमें ग्रहण करें । उसके रूपमें जिसकी गवाही वे देते हैं—“शुद्धताका अन्तार हमारे

अपने पल-छिन होता रहता है।”

मैंने सुविधाके लिए बेचनाको वस्तुपरकता और आत्मपरकताके दो छोरोंमें बाँटकर विश्लेषण किया, और उनकी दो गतियोंको आपके सामने रखा। लेकिन काव्यानुभूतिके ध्यानमें यह सारी स्थिति इस तरह, अलग-अलग नहीं प्रस्तुत होती। उसको प्रतीति एक समूहों द्वारा ही है। यह इकाई यथार्थकी इकाई है।

इस प्रकार देश-कालके बंधे हुए यथार्थके मर्ममें ही एक दरार, फाँक या रिक्तता है। जहाँ देश न वैसा देश है जिसे हम साधारणतः जानते हैं, और न काल घटनाओंको न मोटनेवाला गति है जिसे पड़ी गाँवों है। उदाहरणके लिए हम तसवीरकी आग बरसें।

“एक आदमी दो पन्नाओं को कुछनियों से टेल्ना पुरब से पच्छिम का एक बदन से नापना बढ रहा है।

दिल्ली की घाँसों खाँद-नालों को छूने को है
जिनमें घुटनों की निहालता बढ बढ रहा है
अपनी घाँस को सुबह से मिलाता हुआ
ठिंठि बयो

दो बाइलों के तार

उसे महबूब उल्ला रहे है ?”

देखाही ही तरह कालमें भी फाँक है। जो तसवीरकी बहाना कालमें भी देखाही ही तरह अनुभूत करता है, एक विद्यालय विद्यार्थी तरह जिनमें पौराणिकोंकी भावना नहीं है। देगके रूपमें कालको अनुभूति, या यों कहें कि बाइली बह सरहद जहाँ बह देगमें अजिब दिशा है, अस्तित्वकी बिना अवस्थाका सूचक है, यह विवेचनाही अलग दिशा है, और मेरे लिए बहूत आश्चर्य भी है। लेकिन यह विद्यार्थी बाण है। बहरहाल, इस

सिलसिलेमें में उनकी 'अमनका राग' और हालमें ही 'वल्पना'में प्रकाशित 'गिन्सबर्गके नाम' कविताओंका जिक्र करूँगा जहाँ काल देशमें परिवर्तित होकर 'यूटोपिया'का निर्माण करता है। यह इतिहासको इतिहासके भीतर देखनेकी कोशिश है। रामचोरके लिए यूटोपियाका अस्तित्व भविष्यकी भविष्यतामें नहीं, भविष्यकी वर्तमानतामें है। बल्कि अतीत और भविष्य दोनोंकी वर्तमानतामें है। इसीलिए यह इतिहासको सरहदपर नहीं ऐतिहासिक क्षणके मर्ममें, उसकी घड़कनमें बिसमन है। उसमें नैरन्तर्य या पौर्वापर्य नहीं है, बल्कि निःसीमता है।

और, हम प्रसंगको छोड़कर, मैं आपका ध्यान उद्धृत कविताकी ओर आकृष्ट करूँगा जिसमें दो पहाड़ोंको टेलकर उभरते हुए आन्दमीका बिम्ब है। इस कविताकी कामा रामचोरकी अन्ध कविताओंके मुकाबलेमें पचास मरी-पुरी है, और इसीलिए उतनी दुल्ह नहीं है। ठेके जाते हुए पहाड़ देशमें, और लुबह और नाम कालमें बरार या रिक्तताकी स्थापना करते हैं, इतना ही स्पष्ट होगा। यह फीक नहीं है जो 'वे लहरें घेर लेती हैं' नामक कवितामें 'अन्तरिक्षमें' ठहरे हुए 'एक दीर्घ समतल मीन' से व्यक्त होती है।

"आसमान में गंगा की रेत आँसु की तरह हिल रही है।

मैं उठी मैं कीबड़ की तरह सो रहा हूँ।

और बसक रहा हूँ, कहीं

॥ जाने कहीं ॥"

यथासंके मर्ममें जो फीक है, वह और कुछ नहीं है कविके मर्मकी ही फीक है। सैतनाके अन्तरिक्षमें ही इस अभावका, न-बुझना, दीर्घ समतल मीनका, जन्म होता है। उसी तरह जैसे पानीकी सरहदपर केंके हुए लेककी सिल्लो, केंकनेकी प्रक्रियामें ही बीचसे फट जाती है, और पानीकी सरहदपर एक टुंड अभाव छोड़ जाती है। इस अन्तर्वर्ती टुंड विस्तारके उस पार आँसुमें जो टिसता है वह और कोई नहीं है बरि स्वयं है। बहाने

भूनाके उस पार नहीं है, बल्कि चेतनाके भीतर, अन्तर्वर्ती गुप्त विस्तारके उस पार है।

लेकिन इस 'वेधोस नीले आईने'में, ब्रह्मकी इस पारदर्शी पोली परतमें, वह जो अपनेको ही देखता है—उसका प्रतिबिम्ब हूबहू वैसा ही नहीं है जैसा वह है। और न वह बिल्कुल दूसरा, बिस्तुल भिन्न हो न तो वह प्रतिच्छत्रि ही है और न छायाभास ही है—वह इन दोनों बीचकी स्थिति अर्थात् बिम्ब है। देखनेकी क्रिया ही बिम्ब देखत है। बिम्बोका सूत्रन ही काव्यानुभूतिकी वह नैसर्गिक अवस्था है जहाँ वह जीवनकी अनुभूतिते एकाकार होती है। बिम्ब आत्माकी वस्तुता और वस्तुकी आत्माकी तन्माय है। इस स्थितिको मैं 'आप-टिक्स'के उदाहरणसे स्पष्ट कर सकता हूँ। जिस तरह वस्तुन आइनेमें देखनेपर प्रतिबिम्ब आइने और देखनेवालेके बीच अन्तर्वर्ती विस्तारमें अटका हुआ मालूम पड़ता है—उसी तरह चित और अचितके दोनों दर्पण बीचमें एक बिम्बलोकका निर्माण करते हैं। यथापंचके दो नहीं, तीन लोक हैं।

“तीन

ब्रह्माण्ड

टूटे हुए मिले चले गये हैं।”

यथापंचके मर्ममें, अथवा चेतनाके मर्ममें, जो फाँक है क्या उसे पा सम्भव है? काव्यानुभूतिकी धन जो एक साथ ही अन्तर्वर्ती विस्तारके छोरोंपर रखे हुए आइनोंके साक्षात्कारका और इसीलिए अपनेको दो हिस्सोंमें विभाजित पानेका धन है, इस चीपते हुए, बरे हुए, विपल हुए प्रसक्त भी धन है। यह तथ्य कि काव्यानुभूतिके तन्ममें प्रसक्त उत्तर नहीं है, समसोरकी छायावादके निकट ले जाना है—विशेषतः महादेवीके, जिनमें भी काव्यानुभूति मुख्यतः प्रसक्त ही लेती है। लेकिन

महादेवीका प्रश्न मूढ़ प्रश्न है—बहु मूढ़ 'ने' का मूढ़ 'तू' के प्रति फौटा हुआ तीर है। दूसरी तरफ़ सामयोरका प्रश्न, प्रश्नकी मुद्रावस्था नहीं है; बहु मैना ऐसे नूके प्रति फौटा हुआ तीर है जो प्रश्नके पहुँचते-पहुँचते मेंमे ही परिवर्तित हो जाता है। सामयोरके प्रश्नके छोरपर उत्तरकी सम्भावना मिलमिलानी है। वस्तुतः बहु प्रश्न नहीं है, उत्तर भी नहीं है; उत्तरकी सम्भावना है। मेरे लिए यहाँ उदाहरण देना सम्भव नहीं है लेकिन मैं आप विद्वज्जनसि प्राच्यना कर्षणा कि यहाँ-वहाँ सामयोरकी कविताओंमें 'कीन?', 'म जाने कीन?' आदि प्रश्नवाची स्वंत्रनार्ण प्रयुक्त हुई हैं, उनकी आप महादेवीके 'कीन', 'म जाने कीन' आदिसे तुलना करें तो समानता और अन्तर दोनों स्पष्ट होंगे। महादेवीका 'कीन' एक लुके हुए असीमकी स्थापना करता है; सामयोरका 'कीन' भी असीमकी स्थापना करता है, लेकिन यह असीम, विरा हुआ असीम है। आशा करता हूँ कि 'पिरे हुए असीम'की यह कल्पना ठीक प्वाय्दिक उतटवीती नहीं लगेगी, लेकिन आप देखेंगे कि यह वही है जिसे पहले दरार, फाँक या अन्तर्वर्ती विस्तारका नाम दिया गया।

प्रश्नके छोरपर उत्तरकी भी सम्भावना मिलमिलानी है वही बिम्ब-लोक है। यह सम्भावना मालार्थीय विदम्बनाके बीच कल्पनाके अनुपहकी दुर्लभ परिधीकी तरह—कभी-कभी ऐसा होता है कि बिम्बलोक धरारकी पूराका पूरा भर देता है। सुन्दरताका अहेतुक अन्तार, अनन्त और अन्तरकार लीला होने लगती है। यह यूटोपियाका बहु धरा है, जिसमें पूराका पूरा काल, देशमें परिवर्तित हो जाता है। अत्यधिक उल्लास, और समकते हुए उल्लाहके साथ, परिपूतिका यह अनुभव कविका साक्षात्कार एक नये तरहकी निःसीमता—असम-मुक्ति और स्वतन्त्रताकी निःसीमता—से करता है। क्योंकि यह सिर्फ़ उल्लास और आर्षणका ही नहीं, बल्कि एक बहुत बड़ी विजयका भी धरा है। यह वाय टूटना, उस लंकोच और प्रतिरोधके पायका टूटना है जो आत्मा और वस्तुकी परस्पर

उन्मुख गतियोंको परस्पर विपरीत गतियोंमें बदलता रहता है। परिपुति-
 को यह धारासार बारिदा जो लगता है कि कोई भी छापी जयह मरी
 छोड़ती, समसोरकी यूटोपियन कविताओंमें व्यक्त हुई है। मैं पहले कह
 चुका हूँ कि यूटोपिया भविष्यकी भविष्यता नहीं, बल्कि उसकी वर्तमानता
 है। अर्थात् यूटोरियन दृष्टि भविष्यका निषेध नहीं करती, भविष्य और
 वर्तमानके बीच जो अन्तराल है उसका निषेध करता है। तब उस 'विदे
 हुए असीम' का क्या होता है? क्या वह चिरा हुआ या असीम नहीं रह
 जाता? चिरा हुआ असीम वह तब भी रहता है, फल हीना ही है।
 जो कुछ पहले असीम या रिक्तताको तरह लगना था वह सहसा मायम
 परिपुतिमें बदल जाता है। शून्य अवस्था घन अवस्थामें बदल जाती है।
 क्या इन रिक्तताको जो अलग करती दिखती थी, इन तरह नहीं देना
 जा सकता कि वह दोनों आईनोंको जोड़ती हुई दिखे? समसोरकी यूटो-
 पियन कविताओंमें ही उनके बिम्ब सर्वाधिक स्पष्ट, ठोस और अपारदर्शी
 मालूम पड़ते हैं। या यों कहें कि वे कमसे कम बिम्ब रह जाते हैं और
 अद्विधमे अधिक प्रतिच्छवि मालूम पड़ने लगते हैं। उनकी वह महराई जो
 उन्हें एक बिम्बसौकिक शक्ति देती है, विलीन होने लगती है। यूटोरियाकी
 सलाह हासियेको लिमाबटकी तमास है। अर्थात् जैसे-जैसे कवि यूटोरिया-
 की ओर बढ़ता है, वह अपनी मृग्युकी ओर बढ़ता है। क्योंकि यूटोरियाकी
 अन्तिम परिणति मायमवाद है, (कमसे कम समसोरके लिए अवस्था
 है) और मायमवाद वह दिग्मा है जो सामान्यनुतिके बाहर बढ़ता है।
 कुछ बलपूर्वकता है जहाँ कवि मर जाता है। कवि ही क्यों, यथायं
 मर जाता है। हाथ आता है निरर्थक एक मरा हुआ वर्तमान और
 हुआ भविष्य।

आश्रितकार यूटोरियाका मनुष्य क्या है? वह लोक शिल्पा अस्मि-
 मरी है। इन तरह उसके अस्मित्वमें ही अस्मित्वकी धरुन है। उनका
 सक्षम शिल्पना शून्य शिल्पना उन्मुख होना, सत्ता ही वह निरिच्छ एवं शक्ति

होता जायेगा । इसी कारण यह बिम्बलोक है । सरहदके पार यूरोपियाकी स्पृहा अपने अन्तिम रूपमें मृत्युकी स्पृहाकी तरह यहमूस होती है :

'आईनो, रोसनाई में पुलु आओ और आसमान में
मुझे लिखो और मुझे पढो ।

आईनो, मुसकराओ और मुझे मार डालो ।

आईनो, मैं तुम्हारी जिन्दगी हूँ ।”

लेकिन रामदेरकी कविताके हाशियेपर सिर्फ़ मार्क्सवादका नाम नहीं लिखा है । दूसरी तरफ़ एक और हाशिया है जिसपर एक और इबारत है, जो एक दूसरे अर्थमें वर्णित है । उस इबारतका नाम रामदेर देते हैं—
सुविमल्लिख्य या अतिवचार्यवाद । यह पहली इबारतकी ठीक उलटी इबारत है । धनका ज्ञान यज्ञ है । अतिवचार्य वस्तुतः इतिहासमें क्या या मा क्या है, यह कतना प्रासंगिक नहीं है जिसना यह कि उसका निजी इच्छेमान रामदेर क्या करते हैं । उनके लिए अतिवचार्यवाद शुद्ध आत्मपरकता है, जिस तरह मार्क्सवाद शुद्ध बस्नुपरकता है । रेखाचिन्होंकी संपन्नमें यह 'कुछ कविताएँ' नामक संग्रहमें 'धनीभूत पीड़ा' शीर्षक कवितामें हाशियेपर मौजूद है—और ये बिच 'बीन' नामक कविताके बीनी अक्षरोंकी भाँति—
कविताकी 'पहँके बाहर' होते हुए भी कविताके 'अभिन्न अंग' हैं । बहर-
हाल, मुख्य बात यह है कि दोनों हाशियोंकी तरफ़ बरिबा रज एक पैना नहीं है । मार्क्सवाद या बस्नुपरकता यह है जिसका कवि क्रायल है, लेकिन जिसे वह काव्यानुभूतिमें भा नहीं पाता । अतिवचार्यवाद यह है जो बरबस काव्यानुभूतिमें फूटा पड़ता है लेकिन कवि जिसका क्रायल नहीं है और जिसे दबाकर, निचालकर कविताओंमें-से अलग कर देना चाहता है । एक तरफ़ अपनेकी भावकी बनाकर असम्भव ऊँचाईकी छु लेनेकी स्पृहा है, दूसरी तरफ़ अपनेकी कल्पकी तरह छीन बनाकर उमड़ती हुई पादवीपटाकी दबा देनेकी कोशिश है । इन दोनों हाशियोंके बीच रामदेरकी काव्यानुभूति एक व्यापुल शान्तिकी तरह स्थिर है । मूकतः

यह जिसे हम जीवन कहते हैं दो अतियों अथवा सीमान्तोंके बीच गति और प्रतिगतिका एक श्राना, शिलमिलाता हुआ और बेचैन सन्तुलन है। मार्क्सवादकी तरह अतियथार्थवाद भी एक यूटोपियाकी सृष्टि करता है। यह यूटोपिया एक तरहका निपेघात्मक यूटोपिया है। घन बिम्बलोक-के मुकाबलेमें ऋण बिम्बलोक है। 'कुछ और कविताएँ' में दी हुई दो कविताएँ 'सौम्य और नासून' तथा 'शिला का खून पीती थी' इस निपेघात्मक, या शौं नहें, निपिड यूटोपियाका चित्र प्रस्तुत करती हैं। यहाँ भी काल पूर्णतः देघने समाहित हो जाता है—जैसे समयका प्रवाह परपर होकर रुक गया हो। इसके आगे राह नहीं है। अर्थात् पिरा हुआ असीम यहाँ भी पूराका पूरा भर गया-सा लगता है।

"शिला का खून पीती थी

वह जड़

को कि परपर थी स्वयं

सीढ़ियाँ भी बादलों की झूलती

टहनियों-धी।

और वह पक्का चक्करा

हाल में बिकना :

मुतल था।"

आप देखेंगे कि वह बेचैन छटपटाहट जो गति और प्रतिगतिके बीच सन्तुलन सीकती हुई 'अमनका राग' में उन्मुक्त हो गयी थी, यहाँ आकर टोस, बिलकूल बड़ हो गयी है। इन कविताओंके बिम्ब भी उतने ही सपन, टोस और अपारदर्शी हैं। लेकिन इस ध्रुवान्तर से गवने अचिर दुग्ढ लगते हैं। 'अमनका राग' या 'शोन' में अर्थ जो चरमोकी सङ्घर तीरता निमता है, यहाँ आकर 'गुम' हो गया है। पूरी कविताके भीतर एक विशाल अनुपसिद्धिकी व्यंजना होती है। इस निपिड यूटोपियाके पथ पहुँचनेपर भी बिम्ब आना बिम्बलोकिकता सोने लगते हैं; वे बिम्ब नहीं

रह जाते, वे प्रतीक ही जाते हैं। वे प्रतीक किसके प्रतीक हैं? वे प्रतीक हैं—'कुछ नहीं' के। असारणः 'कुछ-नहीं' के। यह पौड़ाकी वह अवस्था है जहाँ उसमें-से स्पृहा, उच्छ्वास, तड़प, बेचनी सब कुछ अनुपस्थित हो जाता है और दई एक बड़ बिकनी चट्टानकी तरह जम जाता है। हाशियेकी इस ऋण दिशामें भी कविता जैसे-जैसे बढ़ती है, अपनी मृत्युकी ओर बढ़ती है। इसलिए कि इसके आगे पागलपन, मानसिक विशिष्टताकी दिशति है जो चेतनाकी मृत्युका पर्याय है। पहरा-पहराकर शमशेर इस प्रतीकालमक अतिव्याप्यसे यदि वापस लौटते हैं तो कोई आश्चर्य नहीं। यह अपने होशो-हवामकी दुस्वस्तीको बनाये रखनेके लिए ही संघर्ष करते हैं।

सोमार्थों तक जाकर इस खार्ईकी गही पाटा या सजता। फिर भादमी क्या करे? हारकर, हवाच कातरताके साथ शमशेर उस दिरे हुए असोमके दीपमें सन्तुलनकी तलाश करते हैं। यह मध्यता एक फाँक, मठकाव, की तरह महसूस होती है : जैसे कुछ ऐसा है जो हमेसाके लिए बंगुलमें बँस गया हो। मध्यका यह फाँसदार सन्तुलन निष्क्रिय नहीं है। यह मुश्किलः पति है—“ओ सुदूरपन, ओ केवल लयपति।”

लेकिन मध्यका यह सन्तुलन एक विषादक, सक्रिय, स्वयम्भू उत्सकी तरह नहीं जगम लेता, जैसा कि मञ्जरेके काव्यमें है। इसके विपरीत यह सन्तुलन दो नियेषोंके आपसी निवेचने पैदा होता है। शमशेर मूलतः अतिवादी है, ऐसे अतिवादी जो अपने ही अतिवाद्ये सहमकर वापस लौटनेकी चिरन्तन मुद्रामें गिरप्रतार हो गये हैं। यही है जो उलझी हुई भावनाओंका रूप ग्रहण करता है। दो पहाड़ोंको ठेककर उमरते हुए भादमीवाली कवितामें भी, जो उनको दूसरी कविताओंके मुक्तावले इस सन्तुलनको अधिकसे अधिक विषादक रूप देती दिखती है—अन्तमें बादलोंके दो तार निवेच करनेवाली दो गतिपोंकी तरह उस फाँसकी याद

बिना ही देते हैं ।

इन प्रकार यथार्थको तद्रूपे निरूपे हैं जो बिम्बलोकको जन्म देता हैं । यत्र निरूपे मायामैकी तरह निरूपे रिक्तताको मुष्टि न करे इसलिए इनको ज्योरा-रयो आत्ममानु करना सम्भव नहीं है । दूसरी तरफ, इसको सत्तावे इनकार करना धन या ऋण मुटोपियामे पहुँचना है, जो मृगुका ही दूसरा नाम है । अतः इसके प्रति सत्ता हुआ-ना, कातर, निरीह, वैष्णव भाव ही एक मात्र उपाय है । जैसे ही यह भाव उदित होता है, बिम्बलोक एक बेचैन सन्तुलनही भाँति जन्म लेता है ।

धायद अब आप देखेंगे कि धामघोर सचमुच कितनी सतितमें हैं । उनको स्पृहाको समस्या इस निरूपेको विरूपे रूपमें आत्मसात् करनेकी है । बिना तटपर पहुँचे हुए ही तटस्थ होनेकी है । धेतनाके सोमान्तोंको धेतनाके मध्यमें महसूस करनेकी है । इसी कारण इतनी ऐंठन, इतना उलझाव इतना बेचो-खम है—और उनके ऊपर तीरती हुई निरीह, धीन, & सरलता है । खास धान यह है कि यह मुख्य स्थिति भाव या वस्तुओं के समान रूपोंमें छिन्नकर अलग-अलग नहीं आभासित होती, बल्कि भावों व वस्तुओंके मर्ममें भोज्य यह एक ही स्थिति दिखती है । इसीको धामघोर धारम्भार धुलना या धुलाना कहते हैं—और इसीलिए काम्यानुभूति यथार्थके जित हिस्सेको पकड़ती है, धीर्यकोके भावनूद एक ही कविताका निर्माण करती दिखती है ।

‘धिरे हुए असीम’ के निरूपेको यह भावभूमि धारम्भार उन बिम्बोंको जन्म देती है जो अपनी विविधताके भावनूद एक ही हैं :

- (१) रह गया सा एक सोया बिम्ब
धल रहा है जो
साफ्त इगित-सा
न जाने कियर ।

- (२) मैं मुनूंगा तेरी आवाज
 परती बर्फ की छतहों में तौर-सी ।
- (३) एक दरिया उमड़ कर पीले गुलाबों का
 चूमता है बादलों के झिलमिलाते
 स्वप्न जैसे पाँव ।

(४) धीन आहोंमें बुझी ससवार (५) कठिन प्रस्तरमें अग्नि सुराज
 (६) गरीबके हृदय, टेंगे हुए (७) सुर्यई बहराइयाँ, भावमें स्थिर (८) पूरा
 आसमानका आसमान है एक इन्द्रधनुषी ताल (९) मोह मोन गगन लोकमें
 बिछल रही (१०) मैं लूले आकाशके मस्तिष्कमें हूँ (११) कई पाराएँ
 लड़ी हैं स्तम्भवत् गतिमें (१२) ऊयाके जलमें सुर्यका स्तम्भ झिल रहा है
 (१३) धुँधली बादल-रेखापर टिका हुआ आसमान (१४) क्षितिजके बीचो-
 बीच खिला हुआ कूक (१५) अग्धकारके चमकीले निरंतरमें, तुम्हारे स्वर
 चमकते हैं (१६) सून बनता है हवामें : आदि-आदि ।

वे सारे बिम्ब निषेधकी प्रक्रियामें सम्मूलित हैं । उनका अस्तित्व लगभग
 घुलकर रिक्त होने जानेके क्षणमें है । उनकी चमक, उनकी पारदर्शिता और
 उनकी गदगात्मकता इसीसे उपजती है । इसके अलावा वे उसी विरे हुए
 असीममें अटके हुए हैं; अग्धकारका चमकीला निरंतर उस असीममें गिर
 रहा है, लेकिन उसमें चमकता हुआ स्वर उसे पूराका पूरा नहीं भरता ।
 इस सन्तुलनमें एक परबराहट है । यह परबराहट एक गतिमें फँसी हुई
 प्रतिगति है । बिम्ब न सही तो परबराहट, झिलमिलावन उस असीमकी
 भरता हुआ द्विधना है । विरे हुए असीमको भरती दिखती हुई बिम्बोंके
 सामकी परबराहट, या चमक ही उनकी बिम्बलौकिकता है । इस बेचैन,
 छीजले हुए सन्तुलनको हम पदार्थोंकी रेडियो-प्रक्रियाके दृष्टान्तसे समझ
 सकते हैं ।

मैंने 'बिम्बलोक' पदरका प्रयोग किया है । बिम्ब और बिम्बलोकके
 अन्तरको स्पष्ट करना यहाँ आवश्यक है । यह समय उसी तरहका अन्तर

ह जो विष्णु और विष्णुलोकमें है। विष्णुत्व और विष्णुलोकमें अन्तर है। उसी तरह विम्बके विम्बत्व और विम्बलौकिकतामें अन्तर है। रामचरकी कवितामें घिरे हुए असोमको विम्बकी विम्बत्वकता नहीं, उसकी विम्बलौकिकता भरती है। अन्तिम रूपमें रामचरकी काव्यानुभूति विम्बकी नहीं, विम्बलोककी अनुभूति है। इसीका निर्माण में बार-बार करते हैं, और विविध विम्बोंके बावजूद एक ही कविता लिखते हैं। अन्ततः इस विम्बलोकमें विम्बका भी पर्यवसान हो जाता है। लेकिन विम्बका पर्यवसान उस लोकका भी पर्यवसान है।

निषेधका अन्त नहीं है। विषेय रूपमें निषेधको आरम्भसात् करनेपर भी वह निषेध ही बना रहता है। उसका अन्त नहीं होता। निषेधका अन्त वहाँ है जहाँसे विषयकताका आरम्भ होता है। रामचरका विम्बलोक कवित्तक इस निषेधात्मक मूटापिपासे घिरा रहेगा? अवतारको सीला रूपमें देखनेकी कोशिस तात्त्विक दृष्टिमें घटित होनेको केवल होनेके रूपमें देखना है। आप देखेंगे कि यही समस्या भक्तिवालोंकी भी दार्शनिक समस्या है। यूरोपके अस्तित्ववादी दार्शनिक मास्पर्सने कहा है कि अस्सी प्रश्न यह है कि क्या तात्त्विक सत्य हीना सम्भव है? मास्पर्सका दार्शन इस प्रश्नका उत्तर देनेकी कोशिस है। रामचरकी काव्यानुभूतिके भीन विस्तारमें भी यही प्रश्न भँडराया रहता है।

काव्यानुभूतिकी इस बनावटका चित्तके स्तरपर एक नतीजा यह निकलता है कि छन्द जो अट वे, सहसा पीले पड़ने लगते हैं। रामचरी अट अथवा अट है जो उनको लड़ अपाके पायमें बाँधता है। छन्द और अर्थका सम्बन्ध एक अथवा स्थिरताकी तरह परिभाषाबद्ध हो जाता है। उनके पीले पड़नेका मतलब है कि अर्थको परिभाषाके तात्त्विक दृष्टिको घाँटि नहीं बल्कि प्रक्रियाकी तरह देला जाये। तब छन्दके काय दूरने लगते हैं, और वे परिभाषाका अर्थ नहीं, जोउनकी अनुभूतिका अर्थ देने

लाने हैं। साम्बरी अर्धरात्रिमें उतना बड़ा परिवर्तन हिन्दुस्तानमें एक बार
 और हो चुका है जब गुप्तनाम स्वनिवारने अंजना पवित्रता मानिष्यार
 बिधा। उस समय साम्बरीके पास दूतनेकी अनुमति हुई होगी। स्वनि
 सिद्धान्त लक्षणः पटितकी वसिष्ठकी तरह वैज्या हुआ देवनेका मयात
 है। क्या स्वनि सिद्धान्त और बादमें विवर्तित होनेवाले विविष्टाष्टिक और
 सुद्धाष्टिकमें कोई अन्तरांतर्य रिहता है? भाग विद्वजनोंके सम्मुख में इस
 उपलोकक धर्ममें प्रवेश करनेकी सूर्यता नहीं बर्धता। हम गुप्तकी गोलना
 लक्ष्य अविद्योका काम है। मैं बेबल उतना बहना चाहता है कि साम्बरीके
 प्रति समीचीनी, और समुची नयी वसिष्ठकी दृष्टि हिन्दुस्तानकी पुरानी
 उपलक्षिकामें अलग नहीं है, बल्कि ठेठ उनके मध्यमें स्थापित है। भागकी
 वसिष्ठकी समझना लक्षण उन्ही लक्षणमें लायने जाती है, जिन तरह वह
 स्वनिवारके नाममें आयी थी। उसमें परमेकी सभी दृष्टियोंका समाहार
 हो गया। समीचीनी वसिष्ठ, या समुची नयी वसिष्ठकी ठीक-ठीक देखने-
 के लिए नयी वसिष्ठके प्रतिमानकी जरूरत नहीं है, बल्कि वसिष्ठके नये
 प्रतिमाकी जरूरत है।

जब एक बार साम्बरीकके हुए सबके पास दूट जाते हैं, तब
 उनको हम नयी मुक्तिकी अवस्थामें, उन्हें नये-नये स्थितियोंमें जोड़ना सम्भव
 होने लगता है। समीचीनेके अर्थोंमें :

'जो कि सिद्धा हुआ है या, जो पत्थर
 सबकु-ना हो कर पत्थरने लगा
 भाग से भाग ।'

ऐसी अवस्थामें ऐसे-ऐसे पत्थर साव-साव आने लगते हैं, जिनके
 साहस्यकी कल्पना पड़े नहीं की गयी थी, और 'सोस की गंगा', 'हलकी
 सीटी या-सा दिन', 'हूँधी या फूल', 'भीत के रमीन पहाड़', 'अपोरती
 विमा', 'कागडी विस्मय', 'मुलगा हुआ पहरा', 'मोतिवोकी अदाता
 हुआ गुन' जैसे प्रयोग सिर्फ चौकानेवाले बरिष्में नहीं लगते, बल्कि एक

गुंजते हुए अर्थमें भर जाते हैं। कविता शब्दों और शब्दोंके संयोगसे नहीं बनती, बल्कि शब्दोंका जाल जो यथार्थपर फैला जाता है उससे बनती है। यह फैला हुआ जाल ही अर्थ है। और अगर यथार्थ स्थिरता नहीं, यथा-
 रमक प्रक्रिया है तो शब्दार्थको भी अन्यात्मक प्रक्रिया होना पड़ेगा। यही
 धामधोरके शिल्पकी समस्या है।

मैंने आपके सम्मुख काव्यानुभूतिकी बनावट प्रस्तुत की। ऐसे बहु
 शकाल है जो मैंने छोड़ दिये हैं। इस बनावटसे कविता जो स्पृहा
 सम्बन्ध है उसको प्रकृति क्या है? यह 'सोन्दर'की तरह क्यों आभासी
 होता है? इस समूचे अस्तित्वका हमारे रोञ्छमरके जीवनमें क्या सम्बन्ध
 है? छायावाद या हिन्दी काव्यकी परम्परासे इसका किस तरहका रिश्ता
 है? सबसे बड़कर यह भावात्मक अवस्था जो इस बनावटको ऐन्द्रिकता
 देती है उसका व्यापार किस तरहका है, यह सब मैंने छोड़ दिया।
 इनमेंसे कुछ प्रश्न तो ढाँचेकी इस विवेचनाके बाहर हैं, और कुछ
 उत्तर देना धामधोरके ही शब्दोंमें मुझसे ज्यादा 'ऊँच रुचि और मर्ति-
 वाले विद्वानोंका काम है।

इसलिए शायद आपको लगे कि काव्यानुभूतिकी बनावटकी इस
 विवेचनामें मैंने धामधोरकी कविताके रीते-रीते बिखेरकर रख दिये और
 कविताकी इहलीला समाप्त ही गयी। आखिरबार विश्लेषण कविताकी
 जगह तो नहीं ले सकता। धामा याचनाके रूपमें मैं आपके सामने धामधोरकी
 दो बहुत मार्मिक कविताएँ 'सागर तट' तथा 'लौट आ ओ धार' आपके
 सम्मुख रखकर इस विवेचनाको समाप्त करूँगा। इन कविताओंमें जो
 अव्यक्ति होता हुआ सोन्दर्य है, यथार्थपर चपेड़े मारता हुआ चेतनाका जो
 स्पन्दन है, यदि उसकी घटकनको कुछ अधिक गहगर्दके साथ आप मद्गुप्त
 कर सकेंगे तो मैं अपने इस प्रयासको सफल समझूँगा : आपके प्रति भी
 और कवि धामधोरके प्रति भी।

एक पर्सनल खत जो निबन्ध होते-होते बच गया*

गवाल यह है कि

“क्या गवाल है ?”

गवाल यह है कि—यै छत क्यों नहीं लिगना ? इसलिए कि ऐंवा करनेने मुझे कुछ सटूमत और आराम हासिल हो जावेदा ? (जब कि सटूमत और आराम भेरे स्वभावको बिबाड़ देगा . क्योंकि बड़ मुझे भासिक बना देगा ?) ।

(ही) । छत लिगनेके क्या जोर पड़ता है ? क्या मुकवान होगा है, घानी बीन-ला बहा मुल छिन जाना है, सपसवें नहीं जाता । कहर कोई बहुत बड़ा खैन और आराम छिन आता होगा***और बड़ है अपने बनेले-वन, अरने निर्मातरनका ‘गुल’ । (बाह ।)

दुसरी बाग***बहुत गुज, बहुत चीन्हेट,—यह, कि दीक्षितको उपनवार हो जावेदी, उन्निवन हा जावेगी “एहें कि मै ‘बैष’ जाऊंगा । (बाह, बाह, बाह ।) तीसरी बाग यह है कि

बेदा कमलता है कि

हर जोर न किर्त एक-दुसरेके बेची और लुगी हुई है, बनि . अन्तरमे एक ही है । मिसाल :—

१. बेदा दीगल ३ मै हैं । उनको दुवारना अपना नाम दुवारना है । बह हाग बागको न जाने, न जाने ।

* संश्लेषा मसलक : अन्वेष

२ गन लिखना तेर लिखना है। यानी गण लिखना कठिना लिखना है। घोड़ीवा दिमाक बनाना एक गुरुगुरुण (जानवर या प्रसातकी) गणधोर बनाना है। दूगरेको प्यार करना गुरुका बिद्वाना। गुरु गाना दूगरेको लिखना है। दूगरेका (उपास) गीना खर्च करना माना रीना खर्च करना है। दूगरेको प्यार करना गुरु एक बहार-ओ लेना है। एग न लिखना बिमदुन गन ए लिखना है।

३. जो ही। मे हू मरी. गोवा टि मे हू। टि सजान यह है कि टि मे यह गन क्या लिख रहा हूँ : त्रिगमे गवान यह है कि क्या मे से सत लिख रहा हूँ ?

जवाब : मे खुदसे बातें कर रहा हूँ। और बही आप सुनना चाहते हैं और वही मे बनाना मरी चाहता। अगर आप चाहते हैं कि मे बताऊँ ही बताऊँ यानी कि खन लिखूँ ही लिखूँ।...बुनाये मे (अपने आपसे बिड़कर) लिख रहा हूँ। सत। अबचें ऐना करनेमें बातें घोमी होने-शोते बन्द, बन्द-सो हो जाती है; और आखिरमें तिक्रं दस्तखत करनेको मन होता है—'गुरुहारा गमघोर'।

("पुरा मान गये, मेरी जान ?") ("अरे कोई नही, कोई नही !!")

२

लोग, मेरे करमफर्मा, मुझसे भीसोज चाहते हैं (सामसाह)। (मे कोई हनुमानजी हूँ. पहाड उठाऊँ ?) सामसाह चाहते हैं, बन्ने ! क्यों बन्ने ? क्यों खुवा कलें किसीको ? कोई नाराज होना क्यों नहीं चाहता ? ए बाग, कोई चाहता, मैं उसे नाराज कलें ! बाह री मोहब्बत, बाह रे इरक ! (अरे बाह रे !) वह क्या सतल हूँ 'जकर' को ? 'बस, अजो बस' ?

दिल मेरा लेके किया आपने वापस—अजि बस !

होसता देल लिया आपका : बस, बस !—अजि बस !!

नासहा, कोजिए यह पन्दो-नसोहत मौकूफ !

वस में दिल खोर के है । मेरा नहीं वस । अजि वस !
 हम भी रखते हैं खर्चा, मुँह की सँभालो अपने !
 यात्रियाँ दे चुके एक बोधे वे दस-दस ! अजि वस !
 खर । हमें किसीको यात्रियाँ नहीं सुननी !
 —‘शास’ मजे में है कि हम इस्क में मुन्तिला नहीं !

३

साफ-साफ कहा जाये तो, तो देखिए, हमारी-आपकी उवान नहीं
 मिलती । मैं कुछ कहूँगा, आप कुछ समझेंगे । और समझनेकी बातें कहीं
 जाती नहीं, समझो जाती है । वहाँ नख और नख नहीं । यात्री न गद्य न
 पद्य । जो हज़ूर, वहाँ तो दिलकी बातें हैं । सो, जनपर, मेहरबान मन,
 दिलके कान लगाओ । सो फिरसे सुनानेको बहुत है ।

मान लीजिए, मैंने लिखा—मैं आपके दुश्मनसे भाव मिला था । क्या
 आप मुझे जवाबमें ख़ास लिखेंगे कि ‘खूब किया ? कोई हर्ज नहीं, आदमी
 वह भी है !’ हसिये नहीं । मैं औरन आपकी नज़रमें दुश्मनके दूरके रिश्ते-
 का भाई हो जाऊँगा और आपके अन्तर्गमसे बाहर । वस, समझिए, कान
 पकड़कर निकाल दिया गया । (इस कामको सराफतसे करनेके बहुत-से
 खूबमूरत तरीके हैं; मैं सब जानता हूँ ।)

और

मान लीजिए, मैंने लिखा कि जनाबकी भीख तो मुझे पसन्द नहीं
 आयी । दरअसल, मैंने पढ़ी नहीं । मगर हाँ, आपकी छोटी बहन मुझे आज
 मिली थीं, या आपकी बीबी साहबा, वह मुझे बेहद अच्छी लगीं । क्या
 आपका प्यार मेरे लिए उमड़ने लगेगा एकदम ? मुझे शक है ।

दरअसल एक बड़ा छालिस और निस्छालिस यथार्थवादी फ़लसफ़ा
 है—जिसे विजयपदेव नारायण साहूने बहुत थोड़े-से और बहुत पुर-असर
 शब्दोंमें बयान करके रख दिया है : और वह यह है—

एक परानल अत जो निबन्ध होवे-होवे बच गया

“सब से अकलमन्द मैं हूँ, दुनिया-भर में।”

“किसी का कहना मत मानो : सबसे इतहाई ऊँचा घर्म यही है दुनिया भर में।”

मैंने शायद कुछ-कुछ अपने शब्दोंमें उनके शब्दोंको रस दिया है। कारण इसका, यही फलसफा है। मैं जानता हूँ कि इस फलसफेके सब क्रायल है। मगर कोई न कहेगा। सिवाय मेरे और विजयदेव नारायण साहूके। हम दोमें-से ही कोई सबसे ज्यादा अकलमन्द है दुनिया-भरमें। शायद विजयदेव नारायण साहू ही हैं। मगर वह इस बातको न मानेंगे—वह इस ऊँचर पक्षके है अपने फलसफेके।

अब मुझे एकाएक सर्वेश्वरदयाल सक्सेनाकी याद आ गयी है, जिनका कलाम ‘तीसरे सप्तक’ के अन्धोरमें मय उनकी भूमिकाके, जिसे ‘बकस्य’ कहा गया है, शामिल है। क्या उनकी कविता उनका बकस्य नहीं है? फिर, देखिए, विजयदेव नारायण साहू ही सबसे अकलमन्द साबित हुए। उन्होंने अपनी भूमिकाको ‘एकबीस शील’—जिनमें वह ‘पाँच’ नहीं मैंने खूब घोरसे देखा है; हाँ तो—‘शील’ कहा है। शील मानी सभ्यता का नियम। जो कोई ही सगुण एक मानी नहीं रखते। इसलिए एव सभ्यता भी उसे नहीं कहेंगे; और उसका नियम भी नहीं। सगुण मानीकी हमेंसा उसका अनुवाद ही समझना चाहिए, ‘मूक’ का गुण। बिरादर नहीं।

बहादा। हम्पी-हम्पी कहता है : ‘रातको (बारह बजेके बाद) सगुण (यही वह अँधरेकी सगुणकी बात कर रहा है। हाँ तो) सगुण रातकी उसके पास अपनी पगार लेने जाते हैं, मानी मकुरी। काट्टेरी? बट्ट-से मानो और मतलब (—अर्थ) बूँटने पड़ते हैं। हम्पी-हम्पी उनसे बट्ट-भारी-भारी काम केता था। जैसे अरबों और मंगुलके सगुणों से आरक्षक भारत और पाकिस्तानमें लिया जाता है। (मैं तो भई किसीके कोई भारी काम नहीं लेता, कभी। सुरसे भी नहीं।) हाँ तो

मैं यह कह रहा था कि—देखा, आपने ? सबसे अजलमन्द निकले थो वि० दे० ना० साही । लेकिन सबसे बड़ा अजलमन्द सबसे बड़ा कवि भी होगा, यह 'पञ्चमीम सीलों' में कहीं नहीं मिलता । कुनाचि इसके लिए और आगे-पीछे देखिए । मगर ये क्यों देखें, थो वि० दे० ना० साही देखें; और फिर वह जो क्यों देखें ? यह कोई अजलमन्दोका काम होगा ?

तो मुझे सर्वेश्वरदयाल सक्सेनाकी याद एकाएक आ गयी थी । क्यों ? उन्होंने एक दिन देहलीकी एक हलकी-हलकी बीमार साइके विनादे मुझसे कहा था कि "मे गजल लिखकर तुम्हें भेजूंगा ; इस्लाह तुम कर देना ।" मैंने कहा था—"माई, यह काम मुश्किल है । मगर तुम एजल लिखो खर, और मैं दोकमे उन्हें देखूंगा । और वह वगैर कहे ही बार-बार कह रहे थे कि "देहली जितना और खर है ।" आज मैं साबता हूँ तो इस पत्रिका मसलक साक समझमें आने लगता है । यानी कि यहर देहलीकी नाक बहुत ऊँची है । आप कुछ भीमारपर चढ़कर उधे छू सकते हैं । सर्वेश्वरदयाल सक्सेना मेरे दोस्त हैं ।

(अरबी दोस्त = 'साहित्यिक मित्र') [:-—बताइए, वह बात बर्रा रही जो 'दोस्त' और 'अरबी दोस्त'में है ! ".....में इन्हें बादमिनाके उमाने-में नहीं ले आ रहा । और मैं कोई निताक नहीं लिख रहा हूँ—(= पाठ्य पुस्तक), खत लिख रहा हूँ । अगर खत समझिये तो । बर्ना बर्ना कर रहा है । एवतही । यानी मोनीलाग । ही तो, सर्वेश्वरदयाल । सर्वेश्वरदयाल खोजकर ध्वंश करते हैं । और जितना ही सीसते हैं, उतना ही अपनी बाल मोबते हैं, और उतना ही बसकर काय्य चाहते यानी लिखते हैं । गुदा बरे वह और सीस, और यह दुनिया उन्हें और लिखते । (मेरे दुमा न करनेसे क्या वह क्या सिमायेगा ?) हद है, कि उनकी परछाई तक उन्हें चिड़ाती है । हाय हाय ! उनकी बाँधीकी कितना बुरा लगता होगा । इसी खोजनेपर उन्होंने खुद एक पत्रोसिन, बेहद खदमदार हमदर्द पत्रोसिनसे बहुलवाया है, और बार-बार बहलवाया है :

पुण्य भारो दुलहिन !

इतना मनवा दुबला आरमी मने नहीं देया । गुस्सा करते-करते आरमीवा दिग्ग बहूत कमजोर हो जाया करता है । कुछ भी उसे अच्छा नहीं लगता । न अपने नामून, न कंबो, न अशुबार, न कलम, न गौरियाका बच्चा, न गुद अपनी बमुहार्द, न गान्ति, न जंग (यानी अगर 'कामत नाऊन' है तो) बर्ना 'जंगबहादुर' और 'गान्तिदेशी' से एक-मा ऐक्टिवगुटल रबैया है : जो कि दृष्टतरके कामको तरऊ ग्युटल ऐक्टिविटीका-मा रबैया है । दोनों प्रत्यक्षके नजरियेसे एक ही है, लगभग ।) बहरहाल । तो ताबंदरदयाल सक्सेना ऐसी मामूली-मामूली चीजोंपर कबिताएँ ऐसी-ऐसी छंद-मामूली लिखते हैं कि मैं हैरतसे देखता या सोचता ही रह जाता हूँ कि इसकी क्या वजह है कि वह इतने मोटे होते जा रहे हैं यानी इतने इम्पा-टेंट । भूमिधामे इनके मरुड खोज है जिसके लिए इन्होंने तोसापटीके समान और विरोधी बलबोंको धन्यवाद दिया है जिन्होंने उन्हें कबिता करने-पर मजबूर किया । 'तोसरे सप्तक' से यह भी कुछ-कुछ पता चलता है कि आप गद्य भी अच्छा और क्यूबिस्ट क्रिस्मका (अपने लिए देखिए 'साहित्य कोश', ज्ञानमण्डल । न भी देखें, तो कोई हर्ज नहीं ।) लिखते हैं ।

अब मैं मुस्तसर तौरसे श्रीमती कीर्ति चौधरीको तरफ आऊंगा और पहले उनके गद्यकी दाद दूंगा । सजोला और शर्मोला गद्य है जैसे : विलकुल जैसे खुला और स्निग्ध उनका काव्य है । फूलोंको छूकर बहती हुई अयानी मुक्त हवा-सा जो भागके छोर तक पहुँचकर, यानी कबिताको आखिरी पंक्तिपोंमें घुलकर, छासी सयानी लगती है । कीर्ति चौधरी एक सच्ची कवि है । उसके पास खुला हुआ सच्चापन है और उसके पास जो एक रंगीन हृदय है, उसमें बड़ी मोहक सारगो है ।

(मगर घाट । घाटकी कमी है । एं ? कबितासे क्या उसका कोई करीबी रिश्ता है ? आधुनिक कबितासे है : ऐसा कुछ बहुत समयदार लोग कहते हैं । पावे रहे, कि मैं नहीं कहता । कीर्ति चौधरी मेरी रायमें,

विदेकके रंग

घटिको छानकर, चापकी पत्तीकी तरह, बलग कर देतो है। वह हलकी मोट ही पेस करतो है, एक शिष्ट पिकनिककी नेतकस्तुष्टीके साथ।)

अब मैं अपने फेवरेट बविका बिक्र करता हूँ। वह है मदन हास्वायन। जिधो, कवि ! तुमने मेरी तबियत खुश कर दी है। मुमिबासे अलग और बविताबोसे अलग। मैं उन्हें हमेशा, हर रोज पढ़ सकता हूँ। (यह नहीं कि पढ़ता हूँ, पढ़ सकता हूँ।) तुमको देखा या तुम्हारे छोटे-छोटे-से बाजू धोर इबहरा यो-ही सा जिस्म। तुम्हारे अन्दर वह ताकत कहीं छिपी हुई है, जो मशीनोंवा दिल् हिलाती है, और मशीनें चलाने-बाणोंकी देखनेवालोंकी एक अजीब बँक और तुम्हारे सुलाती (मगर दरअस्तक अगती) है। क्लोक नीलको भाषाका आधुनिक जामा पहनाया गया है और जो उगपर फबता है। सर्वेदरके नाम तुम्हारी बहुउ-सी बविताबोके अबाबमें एक ही लाइन है। (अबमें वह गबब है)—“बुगाव मारो कुलहिन !” मगर तुम तो कवितामें ड्रामा बपकषट करठे हो। वह ड्रामा तुम्हारा है। हम अगबमें उससे बहुत दूर हैं, मगर वह हमारा भी है, न जाने कैसे !—और इसीकी मैं तुम्हारा बाजू मानता हूँ। तुमने आबकी बवितागार बहुत भी एक, तुली आँबो और तुले दिलो-दिमागसे जिल और भावनाके कभने मानकी परखनेवालेकी हैसियतसे भी है। बारीक बहुमोकी बड़े साक और मोटे इंगले करीब-करीब ली कर दिया है। मुने पूरा पकीन होता है कि बिद्यापियोंकी ‘मशीन और मनुष्य’ और हुमरी ऐसी ही दो-आर बविताएँ अडानी बाड करानी पड़ेंगी। मगर बिद्यापियोंकी बिला तुबह उनमें बड़ा मका भायेगा। ऐसी बीजे हिन्दीमें कहीं हैं। और, और बाहर भी कौजिए। चापद बेगलामें हो। पोरंपमें तो होगी ही। अरागोने ‘ए.ब. ए.ब. ए.ब. आर. रेलवे’वा सडर आवाबोके इमारामें इम तरह बाँधा है कि आबके सामने एक मयी सोभापटोवा बनता हुआ मडता जिलम्बकी तरह मुडरता बला जाता है। उदूमें मजाबकी ‘रेल और रात’ भी पढ़नेसे आस्तुक रलती है। मगर वह बहुउ रोमानी गूँब और

गरजकी नरम है; बहुत रोमानी। जबकि मदन वात्स्यायनके यहाँ यथायंके सामाजिक विश्लेषण ड्रामायी असरके साथ है। हिन्दीमें कभी सेवर मुतलबीकी मसहूर नरम "हैया! हैया!" ("ओर लगामो हैया!") छपी थी। बहर कैऊ।

कंदारनाथ मिहपर इसलिये कम-से-कम बहना चाहता है कि बाह्य लोकप्रिय वह है, और उनपर मास तीरसे काफ़ी नोग मिलेंगे, और नितना भी चाहिए। सपना और उच्छ्वास और एक मुबकके भावशोकी पवित्र-रंगीनी उनके यहाँ सास तीरसे मिलेगी। आपकी रवीन्द्रनाथ और देवूतके स्वर, कुछ आधुनिक स्वर, नये—कंदारके अपने—साथमें ठके हुए मिलेंगे। युवकोंके वह प्रिय कवि हैं। एक टटवागन उनके, प्रकृतिके रोमानी-विषमें मिलेगा। धारशोकी मधुरतापर वह सास स्थान देते हैं।

प्रयागनारायण त्रिपाठी मेरे लिए नये निकले। एकदम बिजबुल नहीं। मगर असली मानोंमें बिलबुल नये। इनका जीवन पढ़नेके काबिल है। इन्होंने अपनी कविताकी बुनियाद ठोस उद्योगपर रमी है। आधुनिक, सामरर अनेपत्रोके रंगका उद्योगने लूब-लूब ममता है और उससे अपनी हीनीकी पुष्ट किया है। अभी इनके अपनेपनमें उभार नहीं आया है, पूरा-पूरा। मगर आवेगा, घायर आवेगा। एक बीड होनी है रूहेटीरिक। बहं काफ़ी बीड। धारशोके गिलरकी जान। द्विबेदी मुगमें इनी लाटीको बहबुनीन पकड़कर कविताके नदी और नादिकी भावुक यात्रा पार करने थे। इन लाटाने बहबु-मे कागुब भी दिखाये जा सकने हैं। वह द्विबेदी मुदके बरा बार देलनेको मिला। बिहारके मसहूर कवि 'दिनकर' को मि-शान पढ़ने मुना होवा, मुग्य हुए बिना न रहे हंगे। रूहेटीरिकमें एक ही लराकी होनी है, कि हर-कीई लूब मेहनत और मजबूने इनके हाथ दिना लरना है। इनका बराह ही अरम है। इनके 'यो' मे जो अवा, या जानवा अवा ले मजा, बरी उम्माद है। बिने समन्दा रिकावा, बर समन्दाके मजा। ये योई करता चाहता बा कि या इरमनापुत्रण त्रिपाठी, मुग्य है, अपनी भाव-

नाओं और अनुभूतियोंके जोरपर ही शब्दोंको कुशलतासे सजाते हैं ।

अब कौन रहा ? कोई नहीं । हाँ—“थी अज्ञेयकी भूमिका ।

उन्होंने ‘विषय’ और ‘वास्तु’ का भेद ध्यानसे रखनेके लिए कहा है । यह उनकी बड़ी क्यादती है । दोनोंका अपना बहुतांशका अग्रहण किया हुए है । उनका क्या होगा ? बारीकियोंको जनता पसन्द नहीं करती और आलोचक लोग ऐनककी पंक्ति बदलना नहीं चाहते । मेरी भी राय नहीं कि यह बदलें । सबकी राय मिल गयी तो क्या मजा रहा ! मिर्जा असदुल्ला खाँ गालिब कहते हैं—

“घार से छेड़ चली जाय ‘असद’

कुछ नहीं है तो अदावत ही सही ।”

नयी कविता कोई उत्तु करानेकी चीज तो नहीं । नयीकी नया पहलू है और पुरानोंको पुराना । इसमें बहुत क्या । पुराने लोग नयी कविताके फेरमें पड़ते ही क्यों हैं । उनको समझमें न आयेगी । न इसका अच्छा पहलू, न दुःख । इनपर नयीकी ही शकलनेके लिए छोट दिया जाये तो अच्छा । नयीकी परमागरमी खादा अच्छी होती है । पुरानोंके मुँहमें अस्वभाव्य घोमा नहीं देते । यह नयीकी ही कवते हैं । मगर मेरी माथीय राय यह है कि कुछ कवियोंकी खादा आलोचना (नयी कविताकी) नहीं पडनी चाहिए । उनसे मुझसान ही खादा होगा, और कामका काम । यह आलोचकोंके बजाय दर्शन, इतिहास, मनोविज्ञान, प्राचीन छेड़ साहित्य (देशी और विदेशी दोनों) परें । (मेरी कुछ ‘असद’-की राय यह है कि साहित्य और कलामें देशी-विदेशीका खेद कुछ जात-पतिको तरहकी चीज है । यद्यपि मैं इसका भी कामका है कि जात-पतिके माननेवालोंकी कभी नहीं टोकना चाहिए । न उनसे कभी झुलसे भी बहुत करनी चाहिए, सिवाय उनसे सहमत होनेके इरादेसे । चुनने में पोषित कर सकना है कि हिन्दी संसारकी सर्वश्रेष्ठ भाषा और हिन्दी साहित्य सर्वोच्च साहित्य है । (केवल संसृष्ट ही, उसकी मात्रा होनेके कारण, उससे ऊँची है ।)

रार, कहनेवा मतलब यह कि नयी कविताका अपना नया युग है। यह पुराने युगसे क्यों झगड़े। नये लोग पुरानोंसे केवल चिन्प और सिद्धान्त सीतों और उन्हें समझें, (यह मतलब नहीं इसका, कि यह उन्हें मान लेनेको बाध्य है।) उससे फ़ायदा उठायें, और आगे चलें, आगे देखें। इसकी दार मिसाल मदन वात्स्यायनने पेश की है। इसकी स्पिरिट अज्ञेयकी स अच्छी कविताओंमें मिलती है। मेरा मतलब यह नहीं कि कविकी हैसियत दोनों वात्स्यायन औरोंके लिए मंडिल है। इतई नहीं। व्यक्ति हरेकको अपना-अपना ही बनाना, उठाना और पुष्ट करना है। मग उसकी दृष्टि और परस्से बहुत फ़ायदा उठाय जा सकता है। और उनकी सीमाओंके अध्ययनसे भी।

आइडियालॉजी। कविताका सम्बन्ध आज इस लपटसे सगा-जैता है। मगर एक बात हमें हमेशा याद रखनी है कि अगर अच्छी आइडियालॉजी हमें अच्छा कवि बनानेके बजाय किसी बजहसे दग्भी, पूर्ववही, संकुचित (बायें पहलूसे या दायें) और मॉडा कवि बनाती है, तो उससे अच्छी वह 'आइडियालॉजी' जो कविकी बाणोंको धार और असर दे। जाहिर है, यहाँ अनैतिकताका समर्पन नहीं किया जा रहा है, मगर 'अच्छी कलाका जिसका असर दीर्घकाल तक रहे, उसका। पैसा पिछा हुआ भी हो तो चल जायेगा, मगर असली तबिका उसी बजहका टुकड़ा उसकी जगह नहीं ले सकता।

मुझे याद आया। एक नाम भूल गया है। कुँवरनारायण। दायद इस भूलनेकी बजह यह ही कि मैं कभी अलगसे उनपर लिखनेकी इच्छा रखता हूँ। कह नहीं सकता। मुझे यह माननेमें कोई ताम्यूल नदी कि वह आजके एक बहुत अच्छे कवि है। मगर अपनी कमजोरी भी बयान कर दूँ, कि मैं उनकी कवितामें अधिक रस नहीं ले पाता; इसलिए मैं उनके साथ इन्साफ़ भी नहीं कर सकूँगा। उनकी भूमिका भी एथादेषिक और कुछ लेबोरेटरीकी थी है : जो कवियोंके लिए तो नामकी है, मगर

घायद पाठके लिए नहीं । घायद में गुलतीपर है ।

यह 'तीसरा सप्तक' उस कड़ीको पुरा कर देता है जो 'तार सप्तक' से शुरू हुई । इन तीनों सप्तकोंमें जो नमूना नयी कविता और उसकी तरकीबके जो जोने हमारे सामने रखे हैं, उनपर चढ़कर पिछले १५ सालका बहुत अच्छा धर्म किया जा सकता है । यह कहा जा सकता है कि आजकी कविताके यही मापामे जो सद्व्यता है, अभिव्यक्तिमें जो आत्मविश्वास है, अनुभूतिमें जो सित्यगत सच्चाईके अलावा जोबनकी भी प्रचुर सच्चाई है, वह इस संग्रहको अकसर ही और बार-बार उठाकर पढ़ने और आनन्द लेनेकी शोच बना देती है—वेबल अनुशीलनकी नहीं । इस वाक्यकी अगर अंतरणः न लिया जावे तो काफ़ी भले लोग मुझसे सहमत होने, ऐसी (चाहे आसताह ही) पुत्रे उत्पीद है । आमीन !



लोक-संवेगकी सम्वद्धता*

यह कविताएँ सन् १९५१ में जब 'प्रतीक'में प्रकाशित हुईं तब इन्होंने अपने नयेपनसे सबका ध्यान आकर्षित किया था। वह हिन्दी-कविताके यतिरोधका काल था। पुराने कवि अपनी पुरानी सफलताओंको दुहरा रहे थे और नये कवि प्रेरणाके नये स्रोतोंको खोज रहे थे। जिन कवियोंने पुरानेका मोह छोड़ विकासकी पीढ़ाओंको सहनकर आगे बढ़नेका प्रयत्न किया, उनमें ठाकुर प्रसाद सिंह भी हैं। ठाकुर प्रसाद सिंहकी यह नया सङ्घे सन्ध्याल-जीवनमें प्राप्त हुआ और उन्होंने तब इन कविताओंको ('पाठकों और श्रोताओंकी सुविधाके लिए') सन्ध्याल गीतोंका अनुवाद कहा, जिनकी प्रामाणिकताको लेकर काफी बचकुर चढाया गया। परन्तु जैसा पुस्तककी भूमिकामें स्पष्ट है, उन्होंने अनुवाद नहीं किया था, केवल 'सन्ध्याली गीतोंके तापमें अपनी कविताका परिष्कार किया था।' आबकल शहरोंमें, शासकीय और अर्द्ध-शासकीय स्तरोंपर, लोक-कला और लोक-संस्कृतिका जो मजाक बनाया जा रहा है, जन-जीवनसे दूर रहकर केवल किताबी-ज्ञानके सहारे उसका जैसा भोंडा प्रदर्शन किया जा रहा है, उसके रहते लोक-जीवनसे अनुप्राणित किसी भी रचनाको दाँकाकी दृष्टिसे देखा जाता है। किन्तु 'वंशी और मादल' को पढ़नेसे ज्ञात होता है कि कविका ज्ञान केवल सतही नहीं है। उसने अपने सहरी भोंड़ेपनको छिपानेके लिए लोक-संस्कृतिका लबादा नहीं ओढ़ा और न ही प्रंचनके

* वंशी और मादल : ठाकुर प्रसाद सिंह

मृताधिक कुछ शब्द कविताओंमें छूट दिये हैं। इसके विपरीत उसने उस जीवनसे एकमेक होकर, गहरी सम्पृक्तिसे ये कविताएँ लिखी हैं। शहरी संस्कृतिकी लोक-संस्कृतिके निवृत्त जाने और लोक-संवेगसे सम्बद्ध करनेके लिए टाकुर शमाद सिंह बघाईके पात्र हैं।

ऊपर लिखी बातोंका अर्थ नहीं, प्रस्तुत पुस्तक लोक-जीवनसे सम्बन्धित है, इसलिए पढी जाये। मैं जोर देकर कहना चाहूँगा कि 'वंशी और मादल' कविता पुस्तक पहले हैं, बादमें कुछ और। कविने बाहे जिस विवशतासे इन गीतोंको पहले सग्यामी गीतोंका अनुवाद रटा हो, पर इससे इनके वास्तविक मूल्यांकनमें बाधा हो गईची है। कविने जिस संसारको रचना की है, वह उसकी अपनी सृष्टि है। उसमें प्रत्येक आदि-वासियोंके जीवनको देखा और उसे पूरी ईमानदारीसे उतारा। कविके पास वह तीव्र दृष्टि है जो किसी वस्तुको अलग करके उसके स्वतन्त्र व्यक्तित्व और सौन्दर्यको दिखाना सकनेकी अद्भुत क्षमता रखती है। संग्रहकी अधिकांश कविताएँ छोटी हैं, पर उनका एक अपना विशिष्ट सौन्दर्य है। सारी रचनाओंमें एक ऐसा बहोर अनुशासन है कि जो कुछ भी कविताके एकमत प्रभावको नष्ट करता है, उसे केन्द्र-भ्रुत करता है, बाहर ही रह गया है, एक उदाहरण लीजिए—

आधी रात

बाग में पिड़कृत

कुकुर इधर स्वर

आधी रात

यहाँ मैं थाकुल

तुम आओ घर

अपने विम्ब-विधान, संवेतात्मकता और संक्षिप्ततामें यह कविता जापानी कविताओंकी माद दिखती है। और ऐसी अनेक कविताएँ (दूर वहाँ अकुशी है बिहकती, घेरे घर के पीछे बन्दन है, फूला इचाह, अरी मेरी

छालते, भे बंशी आदि) इस संग्रहमें है ।

‘बंशी और मादल’के गीतोंकी सबसे बड़ी विशेषता उनकी सहजता है । प्रत्येक कविता अपने पूर्णरूपमें ही अवधारित की गयी है और प्रत्येक विम्बका रंग पूरे प्रभावपर निर्भर करता है जो हर एक पदमें बनता जाता है; इस प्रकार सारे पद एक-दूसरेसे सम्बद्ध हो प्रभावकी एकताका निर्माण करते हैं । आजकल हिन्दीमें लिखे जानेवाले अधिकांश गीतोंकी सबसे बड़ी कमजोरी यही है कि उनमें प्रत्येक पद स्वतन्त्र होकर पूरी रचनामें बिलराव पैदा करता है और प्रभावकी सीधताको नष्ट करता है । ‘बंशी और मादल’ में इस दोषका नितान्त अभाव है और ऐसे सुगठित गीत हिन्दीमें आज दुर्लभ हैं ।

इन गीतोंकी दूसरी विशेषता यह है कि ये लुकोवे परिधालित नहीं होते । कविने बड़ी सतर्कतासे सभी अनावश्यक तत्वोंको अलग कर अपनी बात सीधे तरीकेसे कही है और वह बात सीधे दिल तक उतर जाती है ।

कविने नितान्त धरलू वातावरण और पारिवारिक परिस्थितिसे लेकर विशाल परिवेश और बृहत्तर जीवनके अनेक चित्र उपस्थित किये हैं । ‘नदियाका घना-पना कूल’ और ‘पर्वतकी घाटीका जल खंचल’, ‘फूला इचान्’ और ‘भाछोके वन’, ‘जगलमें व्याप’ और ‘पर्वत-पर्वतपर सरसों’, सभीकी उसने देखा है और पूरे रंगोंमें उभारा है । उसने अकुचीकी बिलहकते, पिङ्गुलकी सूनी दीपहर जगाते, बजती कुसलों और भूकैलित्सका स्वर सुना है और इसके सुननेमें उससे कभी भूल नहीं हुई । कविताओंकी विषय-वस्तु वह भूमि ही है जो उसके सामने थी; उसका प्राकृतिक सौन्दर्य, उसके रसम-ओ-रिवाज, उसके चरित्र और उनके साथ कविता अपने जीवनसे सम्बन्ध । कवि प्रकृतिका निरीक्षण करता है, पर उसे बदलनेके लिए और न उसपर अभियोग लगानेके लिए, वरन् उसकी शक्ति और सौन्दर्यसे आनन्दित होनेके लिए । पूरे संग्रहमें स्वान-स्वानपर प्रकृतिका मुक्त उल्लास और रहस्यमय विलक्षणता मिलती है । उदाहरणके लिए—

बसती है पिपिता की बंगरो
मिह्रर रहे गात रे

यही पहली और अन्तिम दोनों रचनाएँ बिनकुल अग्रमान होने हुए
भी पूरी कविता सुमम्बुड, संगठित और आनंदमय सम्पूर्ण है। ऐसी ही और
कविताएँ हैं 'नदी छूटते मूल गये पत्ते शिवजूर के' और 'गडि के तिनारे हैं
बरगदवा वेष्ट'। इस प्रकार अग्रपाणिन हमसे अग्रम्बुड और अग्रमान
अनुभवों को एक साथ रखकर मापारण अनुभवों में (जिन्हें हम सायद बेगने
भी नहीं) तथा जीवन भर दिया गया और कविताओं को नयी अर्थरत्ना
दी गयी है।

'बसो और मादल' को अधिकांश कविताएँ प्रेम (या उसको एक
अनुपस्थिति) ही कविता क्याये भाव है और यानों स्थितियोंमें उग्र
सांकेतिक कविताओं जियो है। कविता में सब अधिक सत्यता उन स्थितियोंमें
मिली है जहाँ मानवताके बादका यानों विचारकर आन हो चुका होता है
और सम्यक् स्वर्य अपने लिए नये-नये विचार बनाती है। 'वाँच-मौन बंभूगी,'
'नदिनावा घना-घना कुल है,' 'अब मग गो-गो शिव रे' ऐसी ही यानी
रचनाएँ हैं।

आज जब अधिकांश लेखन का तो टण्डा और बीडिक हो गया है,
का टिप्पणी-लेखन और बखर्काना है, टाहुर प्रकार विद्र उन कविताओंमें
अद्वितीय है जिनको रचनाओंमें गाइती और नये शान-बायाँट साथ सब
उपमा भी मिलती है। यह निर्विवाद अग्रम बसा या मरगा है कि वे लगी
रुपाये अरनी कुलमें निवृत्त है न कि सुम्पनाकरके सुम्पे वायाःवाक्यमें
द्वारगाइतका सुम्पेजाल करने है और दूसरे उनको रचनाएँ नैन
केरी है। ये हुए उदर बसना बाँचूया कि इन कविताओंको अर्थरत्न
बनाकर दिनों और-रत्न कविताओंमें भी अनु-ऐतिहासिक मन्त्रवरी
रखकर देखा जाये। अग्रमबने 'बसो और मादल' विद्रने उदरके बाया-
कविताओंको अर्थरत्न अनु-वाप्य कृति है।



कनुप्रिया : राग-सम्बन्धीकी वैचारिक पृष्ठभूमि *

जिस युगमें सभी कुछका नये सिरेसे मूल्यांकन हो रहा है, क्योंकि पुराने और प्रतिष्ठित मूल्य खन्दिताय हो गये हैं, उसमें प्रेमके मूल्यांकन आवश्यक ही, हो कीर्ई आवश्यक नहीं है। और जिस युगमें सभी रस मिश्रण हो, उसमें यदि राग-सम्बन्धीकी भी एक वैचारिक पृष्ठभूमि दी जावे, तो वह भी अकल्पनीय नहीं है।

किन्तु 'कनुप्रिया' में घर्मबीर भारतीयोंके कृष्णके प्रति राधाके प्रेमकी जिस नये रूपमें देखा है या दिखाना चाहा है उसका आधार केवल पुरानी मानकी नये मुद्राकरणमें डालनेका प्रयत्न-भर नहीं है। भारतीयोंका उद्देश्य इनमें बड़ा है, क्योंकि वह राधा-कृष्णके प्रेमकी भी एक नूतन रूपमें देखने हैं—ऐसा रूप, जिसे देव-बालाभोक्त कहा जा सकता है, क्योंकि वह सांभैज्ञिक और सार्वजालिक है।

पौराणिक चरित्र ऐतिहासिक नहीं होते—या कि त्रिरे ऐतिहासिक नहीं होने। उनके ऊपर जो प्रतीकत्व आरोपित हो जाता है, वह वास्तवमें एक जातिके महत्त्वमें विश्वासों, भावनों या भावनाओंका प्रतिबन्ध होता है। राम और कृष्ण, सीता और राधा और मन्दोदरी, राजन और कनुमान् ऐसे ही प्रतीक-चरित्र हैं, जिनके माध्यममें भारतीय जाति अपनी मूल प्रतिभाकी भूलें रूप देती हैं। दोकूलका नटवट गान्ध बाबा और महाभारतका परम कृतवीर्य—जिस कृष्णमें ये दोनों रूप सम्मिश्रित होने

* कनुप्रिया : घर्मबीर भारतीय

'कनुप्रिया' में शृष्णक इस रूपको लिया गया है अवश्य; ताकन भारत
 [राणकार नहीं है, आधुनिक कवि है, इसलिए उन्होंने इस पौराणिक
 चरित्रके माध्यमसे एक समवालीन विसंगतिको भी विराट् रूपमें देखनेवा
 यास किया है। ऐसा प्रयास नया नहीं है; हमारे युगमें भी नया नहीं
 है; पुरानी कहानियोंको निरन्तर नया सन्दर्भ देकर ही कवि-प्रतिभा सफल
 होती है और उस देश-कालातीत राग-सत्त्व तक पहुँच सकती है जो
 हवि-सत्यको उसको गहराई देता है।

'कनुप्रिया' पाँच खण्डोंमें बँटी है : 'पूर्व राग', 'मंजरी परिणय',
 'सृष्टिसंकल्प', 'इतिहास' और 'समापन'। इनके द्वारा भारतीय प्रपल
 किया है कि राधाके सहज तन्मयताके लणोका संकेत करें, और रि-
 ष्णके महान् और आतंककारी इतिहास-प्रवर्तक रूपका इंगित दे
 ायाके आन्तरिक संकटको पाठकके सम्मुख ले आवे। इतिहास-पुस्तक
 यह महाकाय रूप, राधाको सहज कैशोर्यसुलभ आत्म-विमोचताके मे
 ाहीँ छाता। किन्तु राधाका आग्रह है कि वह अपने प्रियको इसी सहजत
 के स्तरपर समझेगी और ग्रहण करेगी—क्योंकि प्रेमका आयाम सहजता
 ही आयाम हो सकता है; दूसरे सब आयाम प्रेमके नहीं, बुद्धिके ही-
 ागके नहीं, विषयके हैं।

सहजता या हादिकताके इस आग्रहको कोई भी वैल्यव समझ सकर
 । लेकिन भारतीयके आग्रह और राधाके आग्रहमें अन्तर है। भार
 ागाग्रित सहजताको एक शौटिकके नाते ग्रहण करते हैं। "जीवन
 ल विपर्ययका कोई हल निरी बुद्धिसे, निरे ऐतिहासिक चिन्तन अं
 वरलेपणसे नहीं निकल सकता, मानवताकी समस्याएँ मानवकी वि
 त्त्व एकताके स्तरपर हल की जा सकती हैं, वह विज्ञान अथवा तर्क
 तर मन्त्री बुद्धिके सहज रागात्मक सम्बन्धता स्तर हैं", यह भारतीय

दिवेदके रं

बुद्धिगत उपलब्धि है; जिसे वह काव्यमें प्रतिष्ठित करना चाहते हैं क्योंकि वह आधुनिक कवि है—कवि होते हुए भी आधुनिक है ।

इस प्रकार भारतोंने अपने समय जो लक्ष्य रखा है उस तक पहुँचना कठिन तो है, परन्तु असम्भव नहीं । उसकी चुनौतीको कविने श्लोकार किया है तो उसको प्रगति हो होनी चाहिए, इसलिए और भी अधिक कि वह चुनौती किसी दूसरेकी दो हुई नहीं है । कवि अपना अन्तर्भूत संघर्ष हमारे सम्मुख रखकर अपना प्रयास हमें देखने देता है, हमें साक्षी बनाकर अपनी द्वार-जीत कुछ भी हमसे नहीं छिपाता, तो वह हमारी गहरी सहानुभूतिका पात्र है और उसकी प्रगतिके हर पगकी हमें वाद देनी चाहिए ।

'अन्धा युग'में भी भारती मूकतः इसी समस्यासे उलझ रहे थे । लेकिन 'अन्धा युग'का स्तर अधिक बीडिक था । राग-तरवकी प्राथमिकता रागात्मक ढंगसे ही प्रतिष्ठित की जाये, कविके लिए यह प्रगति है और इस दृष्टिमें मानता है कि 'कनुप्रिया' 'अन्धा युग'से एक चरण आगे है । उसकी कल्पना अधिक स्पष्ट है, उसकी दृष्टि अधिक गहरी और उसकी मानसोपमा अधिक पुर्य । इसलिए कहना चाहिए कि उसका काव्यत्व भी अधिक उन्नत है । (यह शास्त्रीय आलोचना नहीं है; लेकिन मैं कोई साधारण नहीं देखता हूँ कि केवल शास्त्रीय आलोचना करके : शास्त्रीय आलोचनाका अपना एक स्थान अवश्य है लेकिन वहाँ आत्मन जमानेकी मेरी कोई आकांक्षा नहीं है ।)

लेकिन मैं कहूँ कि 'कनुप्रिया'में वहाँ कुछ बहुत नर्म-स्पर्शी और प्रायक स्पष्ट है, और कुछ अन्तोंका संघर्ष और उदात्त स्वर हृदयपर एक गहरी छाप छोड़ जाता है, वहाँ बहुत-कुछ ऐसा भी है जिसे निराना या अल्लाइट होती है । मले ही अल्लाइटका कारण यह हो कि हमारी भाषाएँ ही असन्तुलित थी ।

कविके यह भाँग तो नहीं की जा सकती थी कि वह स्वयं वेष्णव

हो; किन्तु जब वह राग और बुद्धिकी विमर्गति हमारे सम्मुख रखना चाहता है तब यह आवश्यक हो जाता है कि वह हमारे सम्मुख राग-पदाको भी उतना ही यथायं संवेद्य बना सके। इसके लिए वह दृष्टिकोणके उग रूपका व्याप्य लेता है जा परम्परासे राधा-द्वारा देखा गया रूप माना चला आता है, तो उसमें अनुचित कुछ नहीं है; लेकिन वह इसको अनिवार्य बना देता है कि कवि वैष्णव संस्कारको हमारे सम्मुख जीवन्त रूपमें खड़ा कर सके।

इसके लिए जितनी जानकारी चाहिए वह भारतीके पास है, इसमें सन्देह नहीं। लेकिन उसे हमारे सामने जीवित मूल रूप देनेके लिए जो भाषा अपेक्षित है वह 'कनुप्रिया'में नहीं है। यथा मेरी समझमें उसकी मुख्य कमजोरी है, और इसीके कारण हम भावनाके उन स्तर तक नहीं पहुँच पाते जिसपर ले जाना कविका अर्थात् है—या जिसपर पहुँचना काव्यके रसास्वादनके लिए आवश्यक है। भारतीको भाषाका संस्कार रोमानी है; उनके शब्द-चित्र हमें न केवल वैष्णव संस्कारकी ओर नहीं ले जाते बल्कि उससे दूर खींचकर एक पश्चिमी संस्कारकी ओर ले जाते हैं। (उस पश्चिमी संस्कारके मूलमें भारतीकी भी देन रही है यह अप्रामाणिक है।) मूल विषय यह है कि वैष्णव-संस्कार भाषा सागरमें डूबनेकी माँग करता है; और रोमानी संस्कार कल्पनाके आकाश उड़नेकी।

फिर भारतीकी भाषाका संस्कार एक मिश्र संस्कार है। मैं भाषा-क्षेत्रमें बुद्धिवादो नहीं है; लेकिन यह मानता हूँ कि ऐसे स्थल होते हैं जहाँपर राग-धातुका विचार करना पड़ता है। यो तो हर शब्दका अपना संस्कार होता है, और मुझमें उस संस्कारका उपयोग अर्थ-पुष्टिके लिए करता है। पर 'कनुप्रिया' जिस कथा-वस्तुको लेकर चली है, उसमें यो इच्छा विचार और भी प्रयोजनीय हो जाता है। भारती अपने काव्यमें साधारण शोल-चालके जिन उर्ध्व शब्दोंका प्रयोग करते हैं, वे उनके रोमानी शीतोमें

तो न केवल खन जाते हैं बल्कि अतिरिक्त प्रभावशाली होते हैं; राधा-कृष्णके प्रसंगमें उनका प्रभाव विनाशकारी होता है क्योंकि जिस देश-काल-को कवि हमारे सामने मूर्त करना चाहता है उसका वे सञ्चन करते हैं और 'अनन्यादिचन्तयन्ती' राधाके साथ जो गार्भिक पाठवका होना चाहिए, एक झटकेसे उसकी सम्भावनाको मिटा देते हैं। तत्सम और देशके जोड़ भी ऐसा ही प्रतिकूल प्रभाव रखते हैं। कुछ उदाहरण लीजिए—

“गोख चंचल विपुम्बिल पलकें, आछ-बीर, मटासागर मेरे ही निरा-
 दूत जिस्मका चतार-चढ़ाव है, निर्वसना बलपरी, तिमिल दुलाबतन,
 साबित मणिजडित दर्पण, तुम्हारी बाचरी मित्र, तुम्हारी मुँहलागी जिद्दी
 नाराज मित्र, वह मेरी तुम्हीं हैं जिसे तुम मेरे व्यक्तिस्वमें विशेष रूपसे
 प्यार करते ही।”

राधाका परिचय या आदुषी बात करना मेरी दृष्टिमें उतना ही असंगत है जितना हमारा कृष्णके 'हरम'की बात करना—हम समझे, और इनकी धर्म देनेवाली संस्कृतिसे हमारा परिचय उस कालके हथारो धर्म बाद हुआ जिसमें कवि हमें से जाना चाहता है। और राधाका अपनेकी 'सखी' न कहकर 'मित्र' कहना तो हमें बीसवीं सदीमें से आता है ('गर्ल फ्रेंड')।

और भी साध-प्रयोग है, जिन्हें कमसे कम वे स्वीकार नहीं कर पाता। जैसे सम्बोधन-रूप 'राधन्'। भारतीयी अगर कृष्ण-द्वारा राधाको 'रदु-बुदू' भी कहलाते तो मुझे वह उतना असंगत नहीं लगता, क्योंकि प्यारके नाम अर्थहीन तो हो ही सकते हैं। किन्तु ऐसा पुँवाची नाम क्यों? निःसन्देह प्रेमी ऐसा भी नाम रख सकते हैं, लेकिन किसी चीउका सम्भव होता ही मयेठ नहीं, वह सम्भावना ऐसी जो होनी चाहिए कि उसपर विश्वास हो सके।

मैं राधाके मुँहसे वह भी न कहला सकता कि “कन्तु मेरा लक्ष्य है, मेरा पन्तःम।”

“तुम्हारे जादू-भरे झोठोंमें रजनोग्न्याके फूलोंकी तरह टप-टप धर
 धर रहे हैं।” रजनोग्न्याके फूल धरते नहीं, झालपर ही मूस जाते हैं।
 धरते भी—जैसे बनुल या चोक्रालीके धरते हैं—तो उस धरनेकी मोरवजा
 ही सद्य होती।

ऐसे उदाहरण और भी दिये जा सकते हैं, किन्तु उसकी आवश्यकता
 नहीं है।

अन्तमें एक बार फिर कहूँ कि ‘कनुप्रिया’ में मुझे जो अच्छा लगता
 है, वह है परिकल्पनाका साहस; राधा-कृष्णके गायक प्रेमकी नया सन्दर्भ
 देनेका, और इस प्रकार आधुनिक संकटको गहराईका एक नया आयाम दे
 देनेका प्रयत्न। इस साहस-कर्ममें उन्हें सम्पूर्ण सफलता नहीं मिली है, तो
 भी हमारी सहानुभूति उनके साथ है; तो भी ‘कनुप्रिया’ रोचक
 और पठनीय है।



१. इस समीचाके सम्बन्धमें लेखक भी बाल्वाचनकीकत एक पत्र। ग्वादकक
 प्राप्त हुआ था। लेखककी शब्दानुसार उस पत्रको ज्योंका त्यों हम यहाँ
 दे रहे हैं : “.....आपका पत्र मिला है। जैसे मैं निवेदन कर चुका हूँ,
 ‘कनुप्रिया’ वाली उस टिप्पणीको मैं समीचा नहीं मानता हूँ। भारतीयोंके
 नाम एक निजी पत्रका वह अंश उन्होंने छपा दिया; वह मेरे लिए ही
 विरमयकी बात थी—मैं उसे अब भी ‘समीचा’ के नामपर प्रकाशन-
 योग्य नहीं समझता क्योंकि उस ‘ईवा’ को ‘सम’ करनेके लिए और कुछ
 होना चाहिए। फिर भी आप उसे छापने (दुबारा छापने!) पर।
 मुले बैठे हैं तो सोचिए यह पत्र विधिकर अनुमतिका पत्र है। उस टिप्पणी
 को आप चाहे जितनी बार छपाएँ; बल्कि साथमें इस पत्रको भी सन्दर्भ
 लिए छपाएँ बलिये तो और भी अच्छा।”

आधुनिक संवेदनाके स्तर *

हिन्दी साहित्यके इषरके दसकोंमें आधुनिक भाव-बोधके स्तरोंमें भारी व्यतिक्रम और परिवर्तन परिलक्षित होता है। विशेषकर यह स्थिति काव्य-में अधिक है। इसका कारण है कि आधुनिक हिन्दी काव्य, विकासको अनेक सरणियोंको सीमित अवधिमें पार करनेमें प्रयत्नशील रहा है। इसका यह प्रयास भाव-बोधके व्यवधानको दूर करनेमें जिसना संलग्न रहा है उतना ही सौकी, शिल्प और अभिव्यक्तिके क्षेत्रमें भी सक्रिय देखा जा सकता है। यद्यपि इस विकास-कालके संहति (कॉम्प्रेस) करनेकी प्रक्रिया पाश्चात्य काव्य-पाराओंकी संवेदनाओंके समवर्ती होनेके कारण अधिक सक्रिय है, पर मूलतः इसकी मूल प्रेरणा कविको अपने युगके सन्दर्भमें विकसित होते भाव-बोधसे मिली है। हमारा जन-जीवन भले ही संसार-भ्यापी मानवीय मूल्योंके संकट, उनको संकल्पित और नये मूल्योंके अन्वेषणकी सदपटाहटसे अपरिचित रहा हो, पर हमारा उद्बुद्ध साहित्य-कार इनके प्रति जागरूक ही नहीं है, संवेदनशील भी हुआ है। पाश्चात्य काव्यमें भाव-बोधके विकसित होनेमें और काव्य उपलब्धिके रूपमें उसके प्रतिष्ठित होनेमें अपेक्षाकृत समय लगा है, यद्यपि आधुनिक युगमें वही भी वैज्ञानिक प्रगतिके साथ सामाजिक मूल्योंके संक्रमणकी जो स्थिति रही है, उससे काव्यानुभूतिमें शिघ्र और तीव्र अन्तर आने गये हैं। किन्तु हमारे साहित्यमें केवल ऐसा ही नहीं हुआ कि वह सारा क्रम कम अवधिमें

* काटकी घण्टियाँ : सर्वेश्वरदयाल सक्सेना

प्रतिपटित हुआ हो, इसमें अनेक स्थितियाँ काव्य-बोधके एक ही स्तरपर सक्रिय हुई हैं।

ऐसा इसलिए भी हुआ कि हमारे युग-जीवनमें योरपके सम्पर्कके कारण विवासकी अनेक स्थितियाँ अनेक स्तरोंपर एक साथ आभासित हुई हैं। पर हमारे कविने अपने युग-जीवनकी शिथिल प्रक्रियासे कहीं व्यापक परिवेशसे अपनी काव्य-श्रेणियाँ ग्रहण की हैं। इस कारण उसके काव्यमें यह भाव-बोधके संक्रमणकी स्थिति विपरमरूपसे मिलती है। इसके परिणाम-स्वरूप एक ओर हिन्दी नये काव्यके भाव-बोधका स्तर सामान्य युग-जीवनके स्तरके आगेका है, जिसका सहभोग कविके समान अधिक प्रखर संबोधनवाले पाठक ही कर पाते हैं; और दूसरी ओर काव्य-प्रवृत्तिकी निश्चित भाव-बोधके स्तरपर उपलब्ध होनेका पूरा अवसर नहीं मिल पा रहा है। नयी कवितामें जितनी सीधतासे इन स्तरों और आयामोंक परिवर्तन देखा जा सकता है उतनी ही सरलतासे अपने लिए अपनी रुढ़ियाँ बनानेकी स्थिति भी देखी जा सकती है। यह उसकी प्रक्रियाका ही जैसे अंग हो गया हो।

कुछ विचारक हिन्दीके प्रयोगशील काव्य और जिसको अब नया काव्य कहने लगे हैं, इनमें अन्तर करना पसन्द नहीं करते। प्रयोगकी सम्भावनाओंकी दृष्टिसे इस काव्यमें प्रयोगशीलताकी स्थिति आज भी परिलक्षित है, क्योंकि जिस क्षिप्रतासे काव्यमें भाव-बोधके नये आयामोंको उद्घटित करनेका कवि प्रयत्न कर रहा है, उसीके अनुसार उसे दौली तथा शिल्पके अन्वेषणमें संलग्न रहना भी है। परन्तु एक अन्तर हिन्दी-ऐतिहासिक स्थिति-प्राप्त प्रयोगशील काव्य और आजके नये काव्यमें उर है। यह अन्तर किन्हीं विशिष्ट कवियोंमें कुछ कवियोंको अलग करके देखनेके लिए महत्त्वका नहीं है, क्योंकि वे विशिष्ट कवि इसका काव्या-न्दोलनके साथ आज भी सम्पुर्णत हैं। यह हिन्दी काव्यके मनोवाक्यको समझनेके लिए ही अधिक सार्थक है।

छायावादी काव्यकी काल्पनिक आदर्शोन्मुखी गम्भीरता और परिभाषा तथा छायावादोत्तर रोमैण्टिकों और प्रवृत्तिवादियोंकी यथार्थोन्मुखी अगम्भीर तथा काल्पनिक भावावेशसे मुक्त होकर सहज और यथार्थ काव्यभूमिका अन्वेषण पहले प्रयोगशीलोंको दिया था। उद्देश्यकी महत्तामयी गम्भीरता, यथार्थोन्मुखी आदर्शकी स्थापना, तथा काल्पनिक यथार्थवादिता और दार्शनिक भावावेशकी स्थितियोंसे काव्यको व्यक्त और युगके जीवनपर प्रतिष्ठित करनेका साधन ही इस प्रयोगशीलताका प्रधान लक्षण था। इसी कारण प्रयोगशीलोंमें सभी महर्षी और विन्वासोके कवि अन्वेषणकी दिशामें एक साथ चल सके थे।

परन्तु नयी कवितामें अन्वेषणकी दिशाके साथ नये शिल्पिक आविर्भूत हुए हैं, यथार्थकी नयी दृष्टि विकसित हुई है, संक्रमणके बीच नये मूल्योंकी सम्भावनाका आभास मिला है। इतना ही नहीं, तथा कवि भाव-बोधके इन नये स्वरों और आयामोंकी उत्पादित करनेके उपयुक्तभाषा, शैली तथा शिल्पका अन्वेषण करनेमें उत्कण्ठ भी हुआ है। इस स्थितिको हम प्रकार भी रखा जा सकता है कि जब आधुनिक काव्य, प्रयोगशीलताकी दिशामें इस सीमापर पहुँचता है तो उसे 'नयी कविता' कहा जाने लगा है।

सर्वेश्वरका काव्य-व्यक्तित्व 'नयी कविता' के इन तत्त्वोंकी समझनेमें पूर्णतः समर्थ है। वस्तुतः सर्वेश्वरकी कविता प्रयोगशील काव्यके इस नये मोड़का प्रतीक है, उसने प्रयोगशीलताको बढ़ासे ग्रहण किया है जहाँसे वह काव्यकी नयी भाव-भूमियोंमें प्रवेश करती है। यह ठीक है कि काव्यकी दृष्टिमें मूल्योंका अन्वेषण और उनकी उपलब्धि, विद्याओंकी खोज और शिल्पिक आविर्भाव, भूमियोंकी खोज और उनपर संभरण, समान महत्त्व रखते हैं। पर काव्य-परम्पराको समझनेके लिए यह अन्तर ध्यानमें रखना होगा। सर्वेश्वर तथा उन-जैसे कुछ कवियोंके काव्यके आधारपर हम अन्तर या मोड़की समझा जा सकता है और एक प्रकारसे नये काव्य-तत्त्वोंका विकास इन्हीं कवियोंमें प्रत्यक्षतः देखा जा सकता है।

सर्वेस्वरने 'काठकी घण्टियाँ' में अपनी कविताओंके अपने बारेमें मोहते काम लिया है। कविके संपत्ति अविनाशकी दृष्टिमें धारण इससे कुछ जानि हो, पर उनके विकास-क्रमको समझनेके लिए दृष्टि भी मिलती है। सर्वेस्वरको प्रारम्भिक काव्य-भूमि रोमैण्टिक भावार्थके भ्रम दूरनेमें धारण होती है। छायावादीतर रोमैण्टिकोंने भावार्थका बड़ा बख्तर बाँधा था जो वनमान युगको बडोर यथार्थ भूमिसे टकराकर गंत निराल जानेके बाद रिक्तके मुहारेके गमान लगना है। रोमैण्टिक भावार्थकी इस परिभाषिमें कवियोंके मनका रोमैण्टिक मनोभाव विचार, व्यवहार, निराशा तथा निराशाके मुख्य हो गया। शिष्टीके योगकारोने विन प्रकाश उन रोमैण्टिक भावार्थका एक छिछने स्वरपर चरण किया था उसी प्रकार वे इन मन-विभाषा ऊतरी स्थानों भाव कर गये। इनमें अधिक उनको आशा की भी नहीं था लगना थी, इनको कविताका विश्वास वे अपने ही भाव की करते जा रहे हैं।

परन्तु रोमैण्टिक अवगाहका यह मनोभाव आधुनिक युगके कवितामें वैयक्तिक जीवनकी यथार्थ विमलतामें बदलून है, युग-जीवनकी बडोरतामें कविताको कोमल भावनाप्राप्ति टकराएटका परिणाम है। सर्वेस्वरने रोमैण्टिक मनोभावोंको निर्धारित (डिम्-इन्फुजनमें) की इसी विभाषिमें चरण किया था। प्रारम्भमें वह भ्रम दूरनेकी रिक्ति आधुनिक जीवनके यथार्थ सम्पूर्ण दृष्टिमें परिणाम की जो बन्तुओं और विभाषिमें ही बन्तु-व्यक्तिगत तथा आदर्शमें मुख्य करनेमें लक्ष्य हो सकती है। परन्तु प्रारम्भिक तथा नये कवितामें अधिकांशक मनमें वह निर्धारित चरण जानने में ही तथा आदर्शमें रोमैण्टिक मनोभावने प्रति-विधि हो गयी है। इन दोनोंमें सर्वेस्वरका विधि बन्तु-दृष्टि में ही है जो नये मनोभाव निरालर दण्ड काव्यन तथा चर्चा का रहा है, तीन कविता इनमें ही ही है। एका लक्ष्य है तीन कवि जानने इन भावने मुख्य ही काव्य की गयी।

कहीं-कहीं इस रोमैण्टिक मनोभावके घने अवसादमें मृत्यु-जैसा छ्छादन और निर्ममता है (ये तो परछाईं हैं, मैंने आवाज़ दी है—, यह साँस, आदि) । कहीं यह अवसाद, मान अतृप्ति और निराशाकी व्यंजना करता है (यह भी क्या रात, सुहागिन का गोल, निवशठा) । वस्तुतः 'बीसवीं शताब्दीके एक कविको समाधिपर' नामक कवितामें ऐसे ही रोमैण्टिक कविकी अस्फुल भावनाओंकी व्यंजना है—

“फिर उस युग के कवि !

रदं रदं जिनकी कविता,

गोपुली की धी महज रदं

जिनकी कविता ।”

प्यारकी पीड़ा और निराशाका स्वर भी सुनार हुआ है (एक प्यासी आत्माका गीत, कुलझरियां छूटीं) । और उसकी स्मृति तथा उसकी शक्ति-ताकी कसक भी बार-बार कविको जिनम करती है—

“प्यार का उन्मेष कितना प्रबल

पर कितना क्षणिक है । (शान्त ज्वालामुखी-की तुम)”

इसी प्रकार 'एक नयी प्यास' 'बादगीसे कहो' तथा 'त्रिन नदीके तीरा' आदि कविताओंमें बीते प्यारकी मयूर कसक जैसे कविको निरन्तर आकर्षित किये हुए हैं ।

सर्वेस्वरका प्रकृतिसम्बन्धी दृष्टिकोण भी रोमैण्टिक भावनासे अनु-प्रापित है । जिन कविताओंका ऊपर उल्लेख किया गया है, उनमें प्रकृतिके वातावरणका सहारा लिया गया है । 'सन्ध्याका धम', 'मीर' तथा 'बल रात' जैसी कविताओंमें आरोग्यत वैचिन्द्र्य ही प्रधान है । पहली दोनों कविताओंमें आरोग्य भाव परम्परायत नारीके रूपका है, तीसरी कवितामें भाव-बोध तथा प्रतीक योजना नवीन है ।

यहीतक सर्वेस्वरके काव्यकी यह भावभूमि है जिसका सम्बन्ध

पिछले युगसे है, पर यह उनकी कविताकी वास्तविक भूमि नहीं है। यह अलग बात है कि उनकी कवितामें इस ओते युगकी गूँज-अनुगूँज आती रहे। समसामयिकताका दायित्व तथा लोक-सम्पृक्तिका भाव सर्वेश्वरकी कवितामें जिस आधुनिक संवेदनके स्तरपर व्यवत हुआ है वँसा आजके किमी कविमें नहीं मिलता। और इन दोनों प्रधान तत्वोंके अनुरूप सर्वेश्वरकी भाषा और शैली भी है। इस क्षेत्रमें वस्तु और शिल्पका इतना पूर्ण सामंजस्य कविकी प्रधान उपलब्धि है।

वस्तुतः समसामयिक होना-अर आधुनिकता नहीं है, और कुछ किरक समसामयिकताको मात्र इतिहास मानकर काव्यानुभूतिके स्तरस्वोकार करनेमें हिचकिचाते हैं। इसका कारण है कि प्रगतिशील क्षेत्रोंमें सामाजिक यथायंके नामपर समसामयिकताके संवेदनको बहुत किमा है। परन्तु समसामयिक जीवन और उसकी समस्याओंकी ओर आदृष्ट होता, व्यक्तिगत संवेदन अथवा सामाजिक परिवेशके रूपमें, आधुनिक दृष्टि है। यह आधुनिक भाव-बोधका अंग तभी बन पाता है जब कवि उसको भावावेश अथवा अतिरिक्त दायित्वके रूपमें न ग्रहण कर अपने काव्यानुभवका अंग बनानेमें समर्थ हो। कविके व्यक्तित्वमें संवेदन और भाव-बोधका परिवर्तन और विकास अपने युग-जीवनके सन्दर्भमें होता। यह अलग बात है कि बदले हुए या नये भाव-बोधको अपने काव्यानुभवरूपमें सम्प्रेषित करनेमें कवि समसामयिकतासे बँधकर रहे न जाये। उसके अनुभवकी सीमा विस्तारके लिए आवश्यक नहीं है कि युग-जीवनसे सन्दर्भोंसे काव्यकी अलग रखा जाये। केवल आवश्यक है कि इन सन्दर्भोंको गहन आत्मानुभवके स्तरपर ही ग्रहण किया जाये।

सर्वेश्वर समसामयिक होकर भी अपने युग-जीवनको गहरी सम्पृक्तिकी गहन अनुभवके स्तरपर ग्रहण करनेमें समर्थ हो सके हैं, नये काव्यमें उनकी यह बहुत बड़ी सफलता है। उनके अनुभवमें व्यक्ति और युग-जीवन इस प्रकार सम्पृक्त है कि अरम अनुभूति और संवेदनके क्षणोंमें भी

जीवनके स्पन्दन मर्मिलित हो गये हैं। 'तीबेके फूल' तथा 'नोला
 र' जैसी कविकी व्यक्तिगत अनुभूतियोंकी व्यक्त करनेवाली कविताओं-
 १ माय व्यंजित है। 'नये रूप पर' लिखी गयी कवितामें व्यक्तित्वके महान-
 अनुभवोंको सामाजिक सन्दर्भके धने वातावरणके साथ इस प्रकार प्रस्तुत
 गया है कि व्यक्तिके संवेदनमें युगका व्यापक संवेदन समाहित हो
 है।

आजके युगमें व्यक्ति अपने व्यक्तित्वके प्रति आग्रहक है। यह
 त्वका शोध सर्वेश्वरमें भी मिलता है, पर कविने कभी अपने
 त्वको समाजके, युगके परिवेशको चुनौती देनेवाले दर्पपूर्ण अहंके
 नहीं देखा है। अपनी सारी आत्मचेतनामें भी कवि अपने व्यक्तित्व-
 पण्डिकी व्यापक चेतनाकी अभिव्यक्तिका माध्यम स्वीकार करता
 काठकी घण्टियाँ' में अपने व्यक्तित्वका इसी माध्यम बननेके लिए
 न है :

"जितनी भी ध्वनि शीघ्र है
 इन मूखी रसों में,
 तमो
 ओ काठ की घण्टियो,
 तमो।"

'शात्कार'-जैसी कवितामें कवि अपने व्यक्तित्वका जो पुनः
 करता है उसमें सामाजिक भावनासे संपर्कित और स्पन्दन
 ही उभरता है।

जीवनकी सम्पुक्तिके कारण सर्वेश्वरमें दायित्वका सक्रिय अनुभव
 है। यद्यपि उसने कभी इस दायित्वको अपनी सज्जन-प्रक्रियासे
 माना। नयी कविताकी यह दृष्टि कविता प्रथम और अन्तिम
 कवि-कर्ममें ही है, सर्वेश्वरमें दायित्वकी भावनाको इसी स्तरपर
 हरती है। उसने अपने संवेदन और आत्मभिव्यक्तिके मूलमें

अनुभव और वस्तुतः युग-युगकी मानवताकी प्रतीक है। यहाँ ही व्यक्त होकर कभी पूर्णतः व्यक्त नहीं हो पाता और मानवका व्यक्ति उसकी अनुकृति मात्र है :

“सब कुछ कह लेने के बाद
कुछ ऐसा है जो रह जाता है,
तुम उसको मत बाणो देना ।

X X X

वह मेरी कृति है
पर मैं उसकी अनुकृति हूँ,
तुम उसको मत बाणो देना ।”

कवि युग-व्यथार्यकी ग्रहण करना अपना कवि-धर्म मानता है। रोमंटिकोंकी भाँति ‘मर्म सहला कर व्यथा मुला देना’ या ‘पिचके गुम्बारोंको गैस भर फुला देना’ वह अपना कवि-कर्म स्वीकार नहीं करता (मैंने कब हहा)। वह सत्यकी ‘गहरो चोटका अनुभवो नया कवि’ है। ‘प्लेटफॉर्म’ के बिल्लरे हुए चित्रों और बिम्ब-विधानसे संवेदनकी जो सघनता उत्पन्न हुई है उसका संकेत और व्यंजना व्यक्तित्वके मूल्य-वाहक होनेकी ही है। यह सघनतम क्षणोंमें अपने व्यक्तित्वकी सार्थकता इसीमें मानता है कि :

“अनुभव करूँगा—
इन सबके साथ
कहीं मैं भी बैठा था,
महीं मेरा भी योग था ।”

स प्लेटफॉर्मके व्यापक अनुभवसे ही उसका व्यक्तिगत अनुभव पूर्ण हो का है। अपनी अभिव्यक्तिकी खात्राशाके अरम क्षणोंमें भी कविने अपने सौंदर्यी मार्ग ऐसे सर्जनके लिए ही की है—

“दोष मैं जिससे सकूँ जलते हुए सम्पूर्ण बन को,
 छाँह जिससे दे सकूँ, वेदम परिन्दो को, गगन को,
 फिर न पलकें गिरा, आँसू छिपा, गरदन मोड़,
 कहूँ ‘इस तूफान ने मेरे दिले पर तोड़’” ।

सर्वेश्वरने विसंगत विम्ब-विधान या प्रतीक-बोधनाका आश्रय मर्म-
 स्थलोंपर लिया है । पर ‘कीर्ती हाउसमें एक मेसोड्रामा’ में इसी स्तरपर
 यह आधुनिक मानव-मूल्योंकी व्यञ्जना करनेमें समर्थ हुआ है ।

सर्वेश्वरने मयो कविताके साथ जीवनकी दृष्टि जिन मूल्योंके आधार-
 पर संपदित करनेकी चेष्टा की है उसमें व्यपार्यका इस्तेमाल किया जा चुका
 है । यह पयार्थ वस्तुतः सारे जीवनका मौलिक भाव-बोध प्रस्तुत करता
 है । इस स्थितिमें पुराने मूल्योंका विपर्यय भी दिखाई देता है । ‘सुबह
 हुई’ में सुबह और शामके दो विभोके माध्यमसे प्रगतिके दृष्टिकोणके
 अन्तरको अदकत किया गया है । सुबह गौरैयाके बच्चेका प्रपल है और
 शामको पोथपर चारा सादे ऊँट है । सुबह और शामकी प्रगतिके दृष्टिकोण-
 की कवि यों रखता है—

“आप इसे प्रगति कहें ?

मेरे लिए

स्वावलम्बी गौरैयाका बच्चा ऊँट हो गया”

इसके अतिरिक्त अस्तित्वकी सार्थकता (यमस्य), सत्यका अन्वेषण (दो
 अक्षरकी बत्तियाँ), दर्दके संज्ञकर सार्थक होना (आत्र पहली बार) तथा
 ‘सहना ही जीवन स्वीकार करना’ (तुम कहो) आदि ऐसे मूल्योंकी
 व्यञ्जना है जो अपने संवेदनमें आधुनिक हैं और सन्दर्भमें नये हैं ।

आजका युग संक्रान्तिका है, अतः इसमें अनेक विरोधाभास, असंगतियाँ
 और विहृतियाँ हैं । युग-जीवनसे सम्पुक्त नया कवि इनका संवेदन महत्
 गहराईसे करता है । सर्वेश्वरमें न केवल समसामयिकताके भाव-बोधके
 गहनतम स्तर उद्घाटित हुए हैं बल्कि उसमें इस युगकी समस्याओंके प्रति

सामान्य प्रचलित शब्दों तथा प्रयोगोंको कविने काव्यानुभवके स्तरपर उठा दिया है। भाषाकी यह सरलता और बोधगम्यता जीवनकी साधारणसे साधारण और सहजसे सहज स्थितिको काव्य-वस्तुके रूपमें स्वीकार कर लेनेके कारण सम्भव हो सकी है। और इन स्थितियोंको काव्यानुभवके स्तर तक उठा देनेके कारण इस भाषामें व्यंजना तथा छन्दोपनकी नयी शक्ति आ गयी है। सर्वेश्वरके प्रतीक नये हैं, पर वे साधारण जीवनसे लिये गये हैं। उनमें समस्तुत करके आकषित करनेके भावके स्थानपर परिषय तथा सहजताकी मार्मिक अनुभूति अधिक है। इस कविने विसर्गति-के स्थानपर परिचित अनुभवोंकी मार्मिकताकी अधिक ग्रहण किया है, इस कारण इसका विन्व-विधान परिषय तथा निकटताके साधारण संघटित है। जीवनकी परिस्थितियोंकी सहजता और भाषा तथा चित्तकी इस सरलताकी नये काव्यकी विविधताके रूपमें स्वीकार कर अन्य नये कवियोंमें कुछ कवि आधुनिक भाव-बोधके नये आध्यात्म उद्घाटित करनेमें समर्थ हुए हैं और कुछ में यह स्वयं एक रुढ़ि बन गयी है। वे इतकी सर्वेश्वरके काव्यानुभवके स्तर तक उठानेमें असमर्थ रहे हैं।



गीनेके कर्मकी परिमापा*

आप कविताके पास—यदि अब भी आपके पास उसके लिए कवि और समय है—क्यों जाते हैं? और सामकर उस कविताके पास जो किसी ब्यक्तिके सुल-दुःख और संघर्ष—उसके अनुभवके नाटककी कविता है। उसके पास उसकी लिखी ब्यपाएँ (और उनकी ब्यापकता) हैं, उसके हृषके अवसर हैं, उसका प्रेम है, उसके जीवनकी अपनी बिनिष्ट दीप्ति और ऊष्मा है, उसकी बसन्तकी धूप और आदरों मौसम है— यह सब तो आपके पास भी है, आपके अपने ढंगसे। आप फिर जब ब्यक्तिकी कविता पढ़ते हैं (और हो सके तो पसन्द भी करते हैं) क्या तिक्रं इसलिए कि वह आपके अनुभवके ड्रामेकी भी कविता हो जा है, सम्प्रेषणके समय और आप अपने जीवनकी उस कविताके माध्यमसे- उसकी भाषागत गतिके माध्यमसे पहचानते और समझते हैं? आधिप रूपसे यह उत्तर सही है पर क्या पूरा उत्तर यह नहीं होगा कि आप (जो जीवन-व्यापारमें कविकी ही तरह संलग्न ब्यक्ति हैं) ऐसी कवितासे अपने जीवनका मूल्य-सौन्दर्य देख पाते हैं, उसका सामाजिक उपयोग ही नहीं देखते, उसकी आन्तरिक शक्ति और सम्भावना भी अनुभव करते हैं। क्या ऐसी कविता आपके जीवनको एक ऐसी गतिके रूपमें प्रस्तुत नहीं करती जिससे या तो आप अनभिज्ञ थे या किमी अस्पष्ट रूपमें जिने महसूस-भर कर पाते थे? और इनमें भी आगे ऐसी कविता क्या आपके

* सीद्वियाँपर धूमः रघुवीर सहाय

दुःख और अशुभस्थित और मान्त्रिक लगते जीवन और उत्तमस्वामी संघर्षकी उमकी वास्तविक गरिमा, ध्यवस्था और मानवीयतासे आलोकित नही कर देती ?

रघुबीर सहायकी कविताओके पास आते कुछ वैसा प्रश्न उठता है जैसा कि मैने आरम्भमें उठामा है और कविताओके कतिपय अनुभव-वृत्तोंमें-मे गुजर जानेके बाद बहुत-कुछ उस उत्तरके समीप होता है जो मैने ऊपर सुझाया है ।

पहले कविताके सम्बन्धमें हम ओ सोचते थे उसमें इस बातका कुछ-न-कुछ महत्त्व होता था कि कविता और जीवनका क्या अन्तर्सम्बन्ध है, कविता जीवनके जिस क्षेत्र या भागसे सम्बद्ध है या होनेका दावा करती है उसकी अभिव्यक्ति कवि कितनी ईमानदारी और कितनी दक्षतासे कर सका है । पर इस बातका कम महत्त्व होता था कि चारणाओं और विचारोंके अतिरिक्त उस महान् कार्यमें जिसे हम जीना कहते हैं, कवि कितनी गहराई, शक्ति और साहस और ईमानदारीके साथ लगा हुआ है । जीनेके कर्म और कवितामें कोई सीमा पर नाटकीय सम्बन्ध देवता अशांति-मिक नही तो आवश्यक नहीं माना जाता था । अब हमारा आग्रह धार्यद धीरे-धीरे इसपर अधिक होता आता है कि कविताको कविके अमित जीने (इम्मेन्स लिविङ्) का साध्य होना चाहिए । यह एक बड़ी माँग है पर ऐसी दुनियामें जहाँ जीवन अधिकतम उच्चता, अर्धहीन और मूल्यभ्युत्त होता जाता है और ऐसे समाजमें जहाँ किसी गीतसे उसके अधिसह्य लोग वे दोनों मनोरंजन सुविधापूर्वक वा लेते हैं, जो पहले कभी उन्हें कविता और संघीतसे मिलते थे, कविता यदि जीनेके कर्मको उसकी मानवीयता और गरिमामें शक्तिपूर्वक प्रस्तुत और परिभाषित नहीं करती तो उसका और कोन-सा कर्त्तव्य ही सकता है ? यदि संसारके विनाशके विरुद्ध रचनात्मक कर्म ही एकमात्र बचाव है (जैसा कि अमरोजी कवि-समीक्षक केनेथ रेडग्रायने कहा है) तो कविके लिए सबसे अधिक रचनात्मक क्या

यही नहीं हो सकता कि वह मानव-अस्तित्वके अन्तःसलिल हो रहे जलों-
को फिरसे प्रकाशमें साये; हम ऊबे और थके और ससङ्गे-दृष्टोंको मप
जीनेको क्रियाको गहराई और विद्यदतापर कविताके माध्यमसे बल देकर
हममें उस कर्मके लिए नया रस, नया महत्त्वबोध उत्पन्न करे ताकि हम
जीवनमें अर्थ, उद्देश्य और मूल्यकी खोज और प्रतिष्ठा कर सकें।
ऐसे बहुत-से कवि नहीं हैं जो रघुवीर सहायकी तरह अपनी कवि-
ताओंमें प्रायः सर्वत्र ही किसी-न-किसी रूपमें ऐसा साक्ष्य प्रस्तुत करते हैं।
‘सौड़ियोंपर धूपमें’ के कविता-सण्डकी रचनाओंसे प्रचुर उदाहरण दिये जा
सकते हैं :

वह अनाहत जिजीविया लिये अकुण्ठित मनसे संघर्षके लिए तैयारी हो
“दासित दो, बल दो हे पिता
जब दुःख के भार से मन थकने आय
घरों में झुली-की-सी लपकती चाल छटपटाय
इतना सौजन्य दो कि दूसरों के बक्स-बिस्तर पर तक
पहुँचा आये
कोट की पीठ मैली न हो, ऐसी दो व्यथा—
दासित दो।”

या अपने ‘एक और जीवन’ और उसके अकेलेपनके गहरे बोधके बाद भी
सादारण्यकी यह भावना—

“सारे संसार में फैल जाएगा एक दिन मेरा संसार
सभी करेंगे—दो चार को छोड़—कभी न कभी प्यार
मेरे मृजन, कर्म-कर्तव्य, मेरे आत्मासन, मेरी स्थापनाएँ
और मेरे उपाजन, दान-व्यय, मेरे उपार
एक दिन मेरे जीवन को छा लेंगे—ये मेरे महत्त्व।
दूब जायेगा तन्त्रोनाद कवित्त-रस में, राग में रंग में मेरा यह
मनाव।

। असल म जोवित हूँ ।

मुझ परितुष्य को तब आकर वरेगी मृत्यु—मैं प्रतिकृत हूँ ।”

तुष्णाके ज्वारका यह निर्भर आह्वान—

“तट पर रखकर संस्र-सीपियाँ

बला गया हो ज्वार हमारा

तन पर मुद्रित छेड़ गया ही तुल के चिह्न विकार हमारा

जब सब कर, हम भुके हुए हों, यह सब, बूके हुए हो

जब हम कह सब, बूके हुए हों—

तब तुम, तब तुम ज्वार हमारी तुष्णा के फिर आना

हम जहाज को बन्दर में पहुँचा आना फिर आकर ।”

मके ऐसे अतिथीय आलोचकण हो—

“वह छवि मुझ में पुनरुज्ज्वलित कभी नहीं होती है

यह मुझ में है । है । यह यह है

मैं भी यह हूँ

मेरे मुझ पर अवसर जो आना होती है ।”

“तुममें कहीं कुछ है

कि तुम्हें उगता सूरज, सेमने, गिलहरियाँ, कभी-कभी का

मीसम

जंगली फूल-पतियाँ-टहनियाँ—मली लगती है

आमो उस कुछ को हम दोनों धार करें

एक दूसरे के उसी बिगलिन मन को स्वीकार करें ।”

। पानीके अनेक संस्मरण—

“कौच । दूर घोर वन में मूँसलाधार वृष्टि

दुपहर : घना लाल : ऊपर सुकी आम की टाल

बघार : सिड़की पर सड़े, आ गयी पुहार

राग : उममी रेनी बी पारः गद्गा रिगो
घाग्न नरो गदरी”

या वैनव और गुगके गापन बने जानके बाद भी रचनामरु सम्भा
यद् प्रपय—

“दिन यदि बने गये वैनव के
गुग्गा के तो नरो गये
सापन गुग के गये हमारे
रचना के तो नरो गये”

या श्रुटिहीन, ठालबड, सधी हुई लपये बंधो हुई दुनियामें लोगके
बाहुत्वका वह उल्लेखनीय विषय—

“लोग कुछ नहीं करते जो करना चाहिए तो लोग करते बना है
यही तो सवाल है कि लोग करते क्या है अगर कुछ करते हैं
लोग सिर्फ लोग हैं, तमाम लोग, मार तमाय लोग
लोग ही लोग है चारों तरफ लोग, लोग, लोग.....”

या तीव्र संवेदनशीलताका ऐसा सहज पर असाधारण क्षण—

“किसी ने दोस्त से अपने कहा, “कुछ खैर कम पड़ गयी है;
क्या है !”

दुखी में भी खड़ा था, कहा “है, पर आप क्या मुझने
भला लेंगे ?

न मेरा आप दुःख जानें
न मैं दुःख आपका जानूँ ।”

या जीवनके एक मये आरम्भका स्वच्छ और सीधा अनुभव—

“आज एक छोटी-सी बच्ची आयी, किलक मेरे कन्ये पदो
आज मैंने आदि से अन्त तक एक पूरा मान किया
आज फिर जीवन शुरू हुआ ।”

या रचनाकी एक अपूर्ण धड़कनका यह अंकन—

“जो पंक्ति आघो याद थी

उध पर घुमड़ कर खिल गयी एक नयी तितली,

घुप और कूज सहित सम्पूर्ण

और एक शब्द भूले हुए शब्द की जगह रच गया जो

कवि देखता तो कह नहीं पाता कि यह उसका नहीं है।”

या वासनाका यह उद्गम पर सहज गीतकल्प आवेग—

“यह भातुर तन उस में घेंघता जाये

धक जाये

धक जाये तेरे कुब मेरे सोने पर धक्-धक् करके

फड़क

किर रह जाये मुष्किल जंघाएँ

हो जाये बहु क्षण जीवन-भरण विशाल सखी”

या गयी कविताकी वे सुविशाल उपलब्धियाँ ‘घुप’ और ‘दे दिया जात हूँ’ हीरेक कविताएँ जिनमें सर्वत्र जीनेमें और जीवनमें गहरे दूरे व्यक्तिकी संश्लिष्ट संघत काव्यरूपोंमें प्रतिकरित हुई है।

रघुवीर सहायके पास, संकलनके सम्पादक श्री वासुदेवके शब्द सघार लिये जाये, “सहज प्रवहमान भाषा” है। ऊपर उद्धृत सभी कविताएँ या कविताएँ किसी-न-किसी रूपसे भाषाकी सम्पूर्ण और सकल क्रियाएँ हैं। किसी भी कवितासे सम्बन्ध सम्पर्क सबतक स्थापित नहीं हो सकता जबतक कि पाठक उसतक “भाषाकी स्यात्मक क्रियाके आत्मके माध्यम”के द्वारा न पहुँचे। रघुवीर सहायकी भाषा जनभाषा-सी तो है पर वह उसका एक सांस्कृतिक परिष्कार भी है। यही परिष्कार करते हुए कवि जीनेके कर्मको, उसकी कष्ट-व्याघा, सुदृता और महिमाको और उसकी शौटिक आभाकी प्रसंखनीय कौशलके साथ परिभाषित करता चलता है। इसी क्रममें यह अपनी नाटकीय प्रतीक-व्यवस्था उपलब्ध करता है और उसकी भाषामें एक विशिष्ट तात्कालिकता, एक निजी

जीनेके कर्मकी परिभाषा

लय-विधान और गति का जानी है। समकालीन कविता में जो कुछ बोड़े-ने
 मुरात पहचान लिये जानेवाले मुद्राचरों और लय-विधान है, उनमें
 निरसाग्नेह रघुवीर सहायके भी लय-विधान और मुद्राचर हैं। वस्तुतः वे
 उन बोड़े-ने कवियों-से हैं जिनका निरी और पूर्णतः प्रेयणोप मुद्राचर
 विवक्षित हो चुका है। उपयुक्त भाषा, सहाज किन्तु सुनियन्त्रित ठाक
 और लय तथा तीव्र भावना-व्यक्तित्व भरे और यह कहते हुए जीवनकी एक
 रचनात्मक अन्तःक्रियाएँ उत्पन्न करने की कविताएँ सचमुच जीविके कर्मकी
 एक समृद्ध परिभाषा हैं। वे दिनदिन जीवन-व्यापारका, कविके ही दृष्टी-
 में बहते, एक "दान्त बापावला" हैं : दान्त क्योंकि वे चौकानी का
 भटकातो नहीं हैं और बापावला क्योंकि धुंध लगत गुणों और भावनाओं-
 की वे एक सचची गरिमा में रच देती हैं।

व्यक्तियों में "एक मानवीय सम्बन्ध है यानी एक सम्बन्ध है जिसको
 लेकर (वे) वहाँ एकाग्र होते हैं, फिर उस सम्बन्ध में बापा आती है,
 वह विकल होता है, बदलता है, अचानक दूसरा हो जाता है। यह
 सम्बन्धका बनना ही घटना है, यह घटना ही कहानी है।" इन शब्दों में
 रघुवीर सहायने 'जीता जागता व्यक्ति' शीर्षक कहानी-संघर्षकी अन्तिम
 कहानी 'कहानीकी कला' में कहानीकी व्याख्या की है। यद्यपि यह दूसरोंकी
 कहानियोंके लिए भी सही और उपयोगी हो सकती है, सबसे अधिक उही
 वह उनकी अपनी कहानियोंके लिए है। संघटीत दलों कहानियोंमें उनके
 पात्रोंके बीच एक मानवीय सम्बन्ध है जो कहानीके दौरान किसी तरहसे
 बाधामें पड़ता, विकल होता है और अचानक दूसरा हो जाता है—कहानी
 समाप्त और पूर्ण हो जाती है। उदाहरणके लिए 'एक जीता-जागता
 व्यक्ति' शीर्षक कहानीमें एक व्यक्ति (जो कहानी कह रहा है) सड़कपर
 कोलतारके कीचड़में फँसे एक थिड़ियाको, जो छुटकारा पानेके लिए
 संघर्ष कर रही है, मुक्ति देने उस तक जाता है पर उसके सहायक होनेके

पहले ही चिड़िया अपनी कौशिल्यसे कीबड़से छूट जाती है। साधारण अर्थमें लें तो कुछ इसनी-सी 'घटना' होती है पर गहरे देखें तो इससे बहुत अधिक कुछ घटना है और ऐसे नहीं जैसे ऊपरके सारांश-वाक्यमें कहा गया है बल्कि भाषाकी उसी उपयुक्तता और लय-तालकी सँवारीके साथ, उसी तीव्र संवेदनशीलता और सहज, जीवन्त हिन्दु नाटकीय भंगिमाओंके साथ जैसा कि उनकी कविताओंमें होता है। दरअसल ये सभी कहानियाँ निरिवाद रूपसे कविता हैं। दलियटने बताया है कि सभी अच्छी कविता अच्छा गद्य भी होती है। इसका प्रतिलोम भी उतना ही सच है। रघुवीर सहायकी कहानियाँ अच्छा गद्य हैं : रचना-शैलीके कोनसे भाषा उपयुक्त प्रयोगके कोणसे, तीव्र मर्मदृष्टिके कोणसे, अनुभवकी परिपक्वताके कोणसे। वह उनके काव्यका ही विस्तार है और इसीलिए ही नहीं कि उनमें कविताओंकी-सी सहज आनन्ददायी उष्णता है, और लय-तालका वैसा ही श्रुतिहीन रभाव जैसा कि एक कहानीके इस बिलकुल अन्तिम अंशसे स्पष्ट होगा—“नहीं, मैंने कहा, कौशिल्य मत करो, ऐसी ही रही जैसी तुम हो, सुन्दर और उज्ज्वल और बिना यह जानवे हुए जो मेरे अन्दर हुआ है। तुम नहीं जानती हो कि मैं किस तरह दूनेसे बच गया हूँ, पर तुम सुन्दर हो और यह क्या काफी नहीं है, उतना ही जिसमा कि मेरा दुःख होना है। पृष्ठी मत, न मैं बताऊँगा और न तुम्हें जाननेकी ही जरूरत है क्योंकि इस समय तुम ऐसे ही सुन्दर हो, अकेली और बिना जाने हुए और बिना जाननेकी कौशिल्य बिये हुए कि मेरे अन्दर क्या हुआ है।”—बल्कि इसलिए भी कि उसके पीछे वही वाग्म-मन्तर्दृष्टि है जो कीनेके कर्मकी पहचानती-परिभाषित करती चलती है। मैं कोई 'सामूहिक या

उनकी कहानियोंमें

स्वीकार नहीं करते और
तब पहुँचनेकी स्मरणोप
... मानवीय' है—और
... जिक, आदिक या

कहानीके आनन्द या समझनेमें कोई सहायता नहीं मिलती क्योंकि
 (चना वहाँ अप्रासंगिक है। कोई स्वाभाविक घटना घटनेपर लेखक
 रत मानवोंके पारस्परिक सम्बन्धको तुरन्त देख सकनेका यत्न करता
 निरसन्देह अपनी भाषा और उपयुक्त शिल्प तथा मानसिक तैयारी-
 ल भी होता है। वह 'जीवनकी सहज मानवीयता' को पहचानता
 कहानियाँ उसकी यह मायिक पहचान हम तक पहुँचाती हैं। वे
 रहते मानवीयता, निरपेक्ष मानवीयताके—जहाँ उसे सामाजिकता,
 आदिके वर्ग-विभाजनमें नहीं देखा जा रहा है—सार्वत्रिक
 की एक संक्षिप्त माहौलेंजो है—आधुनिकताकी चारधामें मानव-
 मयता और सम्पूर्णताका जो आग्रह है उसे अपनी कहानियोंमें
 र्गसे रूप देनेवाले रघुवीर सहाय पढ़ें कहानीकार हैं। उनके
 हानी सचमुच 'नयी कहानी' है।

लेखकके तीसरे सङ्घमें 'लेखकके चारों ओर' दीर्घकसे कुछ लेख
 हैं। कवि-कर्म और लेखक-कर्मकी निजी व्याख्याएँ सबके लिए
 तक नहीं हो सकतीं। किन्तु रघुवीर सहायकी मोटबुजसे शिवे श्वे
 और जव-सवकी टिप्पणियोंमें ऐसा बहुत कुछ है जो श्वे साहित्यकी
 रकिया और संघर्षकी अधिक निकटता और सतानुभूतिसे समझनेके
 अपकी तैयार कर सकता है। इस सङ्घमें, जो मुख्यतया आलो-
 क या विचारारामक गद्यका है, वहीं भी रचना या नीरसता नहीं
 ह यदि बटोर गद्य नहीं है तो लिखलिया या भावुक भी नहीं है।
 स्वयं और मुक्तिहित होते हुए भी उसमें एक लचीलापन एक तरफकी
 रमाई है जो रचनाकारकी मन्वी पहचान है। लेखककी रचनाकी
 के प्रति शिव 'एंग्वायटी' का उत्तरेस पुनर्कके कृती सप्यारबने
 वह सभमें अधिक स्पष्ट रूपसे "समय-समयपर टीप लिखे श्वे
 कन्दित वाक्योंमें बार-बार अक्षिप्त" होती है।

दिवेकने ईश

पूरी पुस्तक व्यक्तित्वकी एक सफलतमनीय समग्रता प्रस्तुत करती है । वह एक जीवन्त पुस्तक है जिसकी कहानियो, कविताओ और लेखोंसे गुजरते हुए आपको नया जीवन-रस और स्वाद मिलता है, आप कुछ सुन्दर पाते हैं और खले आते हैं और दुःखी नहीं होते । बल्कि क्या आपमें एक नया उत्साह नहीं बाम करने लगता, एक नया आह्लाद नहीं आन पड़ता ?



नये नामके अनवरत अन्वेषणमें*

केदारनाथ सिंहको कविताओंका कसन 'अमी, बिल्कुल अमी' खरम होता है जहाँसे "न रास्ता वहीं मुड़ता है, न सड़कें वहीं जाती हैं और आलोचना वहींसे शुरू होती है, जहाँ कविता खरम होती है।

कविता सड़क नहीं है। हो भी तो झिलहाल मुझे कहीं जाने जल्दी नहीं है। चौराहेपर सैनात भी नहीं हूँ कि रास्ता बतानेकी बिना हो। लेकिन 'अमी, बिल्कुल अमी' की कविताएँ हैं कि रह-रहकर वच चौराहेपर ले जाती हैं जो "मनकी सारी राहें बिचरा छीन लेता है।" आगे 'प्रदन-मरी मुद्राका कुहासा' दिसायी पड़ता है जिसने 'बहुत-से अपूरे पप' है; लक्ष्यहीन मोड़ है; आकाशमें उड़ती हुई 'दिशाहीन बिड़िया' है। इत पूर्य-परिचित चौराहेका इतिहास यह है कि यहाँसे 'दिग्बिजयका म भी गया है किसी अनजान पपकी ओर और 'मुटपुटेमें' फिर वहीं बिक गया। फिर भी केदारके साथ यहाँ हम उस 'अनागत'की प्रतीक्षा करते हैं 'जो न आता है, न जाता है।' लेकिन यहाँतक भी जो हम आ गये तो कौन ले जाया? प्रदन, संशय, कुबिषा, अनिश्चय, अस्पष्टता आदिना मिला-जुला बोध जगाना भी कुछ होता है या नहीं? केदारकी कविताएँ यदि यह पुग-बोध जगाती हैं तो यह भी एक उपलब्धि है। सायं-बताका एक सोपान यह भी है।

'लक्ष्यहीन मोड़', 'अनदेशी छापहीन राहें', 'अज्ञाने पुस' वगैरह

* अमी, बिल्कुल अमी : केदारनाथ सिंह

देखकर प्रायः कविताओंकी अस्पष्ट बहू दिया जाता है। शायद वेदार्थकी कविताएँ भी कहीं-कहीं अस्पष्ट कही गयी हैं। स्वयं कहनेवालोंके मनमें अस्पष्टताका अर्थ कितना स्पष्ट है, मुझे नहीं मालूम; किन्तु इतना तो स्पष्ट किया ही जा सकता है कि अस्पष्टताका बोध जगाना अस्पष्टता नहीं है। इनके बाद भी यदि अर्थ अस्पष्ट रह जाता है तो कविताके गद्यांशों (विद्यांशों नहीं) से निवेदन है कि चित्रोंके आनन्दनके लिए बोधा प्रयास करना पड़ता है—समझमें आनेसे पहले कविता ध्वनयमें आनी है और मनमें भी।

कविताके लिए ध्वनय ही तो सम्पूर्ण संगीत भी अर्धपूर्ण हो सकता है और नेत्र हों तो अस्पष्ट लगनेवाले चित्रकी सूक्ष्म रेखाएँ भी आरार धारण कर सकती हैं।

वेदार्थके अस्पष्टता-बोधक चित्रोंमें ऐसी अनेक सूक्ष्म रेखाएँ हैं जो बोधकी विधेय अर्थ प्रदान करती हैं। उनके लक्ष्यहीन मोड़ोंपर लिखे हुए शीशोंके हलके इयारे हैं। 'दियाहोन बिदिया'के परमें 'आजाताके बीबित रते' हैं। अनागत है तो 'हाय उसके हायमें आकर बिछल जाते' हैं। कुछ अर्थमें हैं लेकिन हुआओंमें तीरते हैं। अर्थ यदि भविष्य है तो वेदार्थके लिए वह कोई कास्वयिक स्वप्न नहीं बल्कि वर्तमानके बीच उद्गमिष्ठ होनेवाली रेखा है। इन अनिश्चयमें भी उन्हें इतना निश्चय तो है ही कि वह आन-वास यहीं-वहीं है—सहायक कि 'हर नवायन्युक उसीकी तरह लगता है।'

इस प्रकार वेदार्थका मुक्त-बोध अनिश्चयवादिशोंमें स्थित है। अनिश्चय-वादी संकटका मारा लगाते हैं, संशयान्तिही घोषणा करते हैं, सूत्रोंके अनिश्चयका प्रचार करते हैं। उनकी अस्पष्टता दूसरे प्रकारकी है। वे अपनी दिमागी उलझनको मारे उमानेके माध्यमे चालू करना चाहते हैं, उन भविष्योंमें अस्पष्टताका पर्याय उलझन है; दिमागी उलझन को चित्रकी सजावटके साथ-सूत्र उलझन ही बनी रहती है। यह उलझन जो

'दर्द' पैदा करती है, पाठकमें सिर-दर्द और कविमें दिलका दर्द। कल्पः यह दर्द शब्दोंकी हृदयके पार चला जाता है और रहस्यवाद बन जाता है। यह मौनकी अस्पष्टता है और, पाठक तो दरकिनार, स्वयं कविके लिए भी अव्यक्त है।

इस मौनसे केदारका मौन भिन्न है। वह सूर्योदय है जो किसीके लिए खाली मुकदस्ता है, तो किसीके लिए धायातहोन ताजा समाचार, लेकिन निस्सन्देह वह एक 'हलका-सा उत्तर है।' यह हलका-सा उत्तर इतना हलका है कि 'धुरा'का भ्रम हो जाता है, लेकिन यह रहस्यवाद नहीं है। यह मौन अर्थपूर्ण होते हुए भी इतना सहज है कि बच्चे सुनते हैं, क्योंकि बच्चे इस जमानेके नये इतना हैं और इसलिए सचाईकी सहज ही समझते हैं। बच्चोंको इस मौनमें भी शब्द सुनाई पड़ते हैं। इस प्रकार इस मौनमें भी 'हर शब्द किसी नये बहलोकमें जन्मान्तर' है। कहीं दर्दका रहस्यवादी मौन और कहीं सूर्योदयके जन्मान्तरके शब्द।

अस्पष्ट यह हो सकता है लेकिन जमाना ही कुछ ऐसा है कि दो दूर साज बात हो पहली बन जाती है। सोची बातका सामना करनेके लिए नैतिक साहसकी जरूरत होती है। सचाई कभी इस तरह सामने आती है कि एकबारगी सिर चकरा जाता है। बारलोंसे सहसा निकलकर सूरज जैसे बच्चे भी समाप्त लेते हैं और गहन विद्वान् चकरा जाते हैं, जैसे कि अंगरेजीके कवि थोरक तथा हिन्दीके कवि कबीरकी कुछ कविताएँ।

केदारकी कविताएँ इतनी सहज नहीं हैं, क्योंकि वे नये कवि हैं; किन्तु नयी कविताके अर्थ-व्यपार कुछ दूरतक चलनेवाले देख सकते हैं कि वे अपनी अस्पष्टतामें भी सबसे अलग हैं; जैसे इन विषयपर अभी और विचार करनेकी आवश्यकता है।

नये भावबोधके नामपर एक अरसेसे साध तरहकी 'दर्दकी अनुभूति' हुआला दिया जा रहा है, लेकिन नयी पीढ़ीकी कविताओंके आलोचक

दर्दकी यह अनुभूति भी पुरानी हो गयी—यही नहीं बल्कि उनका 'पराया-पन' भी क्रमशः स्पष्ट होता जा रहा है। नवीनताका निरूपण भविष्यके सन्दर्भमें ही हो सकता है। नयी पीढ़ीके कवियोंने भविष्यके सन्दर्भमें वर्तमानका जो चित्र उपस्थित किया है, वह नवीन भाव-बोधकी नयी परि-भाषा है। हिन्दी कवितामें यह पीढ़ी केदारनाथ सिंहके साथ है और इसमें केदारका योग सर्वाधिक है।

अपनी पीढ़ीकी अभिव्यक्त करना आसान है; अपने परिवेशमें अपनी पीढ़ीकी व्यक्त करना कठिन है; और भविष्यके सन्दर्भमें अपने परिवेशके साथ अपनी पीढ़ीका चित्रण करना उससे भी कठिन है। दावरेके विस्तार-के साथ कवि-कर्मकी अटिप्तता भी बढ़ती जाती है। इस आत्म-संपर्कमें नये-नये अनुभव होते हैं; नये स्थितियोंसे साक्षात्कार होता है। अनुभूतिमोके दावरे बदलते हैं; दावरे बनते हैं, टूटते हैं और फिर नये बनाये पड़ते हैं। समझते भी किये जाते हैं और तोड़े जाते हैं। ये सब नवीन भाव-बोधके ही विविध पदार्थ हैं। कविताकी सोनारि केदारनाथ सिंहने इस अनुभवके कई चित्र उपस्थित किये हैं।

एकाकी कवि कभी अपने 'कमरेके दानव' से लड़ता है तो कभी झरोखे-रोशनदान और द्वार खोलकर 'अम्बड़की प्रतीक्षा' करता है; कहीं 'जीनेका दैनिक घाँवर हस्ताक्षर' करता है तो कभी क्रमशः सभी ओरसे लौटकर 'अन्तरात्मके किसी कोणपर झुका हुआ' समुद्री दस्तक सुनता है। ये सामान चित्र उस मनःस्थितिके सूचक हैं जो अपने दावरेको तोड़कर व्यापक वास्तविकताका सामना करनेकी आकुलता जगाती है। यह सही है कि चित्रोंका सौन्दर्य आँसोंको आगे बढ़नेसे रोक देता है और लोग मानने लगते हैं कि कविमें तीव्र अनुभूतिकी कमी है। लेकिन इन चित्रोंकी सहमे यह पड़कती हुई धमनी है, चिरार्थ उपशिरार्थ है जिनमें एक 'नीला परवर' छटपटा रहा है। इस दर्दके बाद भी कवि गाता है तो यह दर्दपर विश्रय है। पीढ़ीकी 'अभिव्यक्ति' पीढ़ीपर विजय है। लेकिन कविता

बीदाको 'रक्षण' करनेमें है, 'अभिभूयत' करनेमें नहीं। परिणतता और मानुषतामें यही अन्तर है। मानुष कवि बीदाको अभिभूयत करते हैं, प्रौढ कवि विनामें उसे रक्षण करने हैं जो पाठकों को अनुभूति कर देते हैं।

केदारकी कविताओंको मानसिक 'कवि' में प्रयुक्त करते हुए मैंने था कि केदार मज्जिम सर्वगोंके कवि हैं; लेकिन यह मेरा भ्रम था। कवेता कि केदारने एक प्रतापमें कहा है, "कविता कायं काम्या स्थितियोको स्वयं अनुभव करना नहीं बल्कि दूसरोमें उन्हें उत्पन्न कर है।" केदारमें अनुभूतिको जो कयो दितानी पड़ती है वह इसलिये कि अपने विषयमें यही आभास देते हैं और यह आभास उत्पन्न करना उनके काम्य-संघमका सूचक है। स्वयंको अनुभूतिहीन दिखलाते हुए भी वे अति-प्रेत अनुभूतिका प्रभाव उत्पन्न कर ले जाते हैं। इस प्रभावका साधन है सुना हुआ मयातथ्य विम्व या विन। केदार भावको अभिभूयत नहीं करते, बल्कि विनमें व्यक्त करते हैं, जो आचार्य मुचलके शब्दोंमें 'विभारन व्यापार' है तथा इलियटकी प्रसिद्ध संज्ञा 'आग्नेविटव शोरिलेडिव।' केदारको यदि अपनी बेचैनी प्रकट करनी है तो वह यह नहीं कहेंगे कि मैं बेचैन हूँ। वे एक बेचैन गति-विन प्रस्तुत करेंगे। जैसे—

मुट्टो में प्रयत्न लिये
बौड़ रहा हूँ बन-बन
पर्वत-पर्वत
लावार !

धबराहट, बेचैनी और आकुलताके विनांकी संख्या केदारमें सबसे अधिक है, जो उनको मानसिक स्थितिको व्यक्त करनेके साथ ही सम्भवतः इस युगकी सामान्य 'बेचैनी'को भी चित्रित करती है। यह बेचैनी उनकी काव्य-लयके माध्यमसे व्यक्त होती है जिससे लयको एक विशिष्ट गति प्राप्त हो गयी है और जो कहीं भी पहचानी जा सकती है।

इस बेचैनीकी विशेषता यह है कि यह रचनात्मक है। पर्वत-पर्वत बन-बन दौड़नेवाले सिंधुकी बेचैनी यह है कि "मैं अपना नन्हा गुलाब नहीं रोप दूँ।" यहाँ भी केदारकी बेचैनी दर्दवादियोंकी निरर्थक बेचैनीसे भिन्न है।

रचनात्मक अफांसाकी विशेषता यह है कि दर्दके आत्मघाती प्रभावसे कविकी बचाती है। इससे कविकय सौन्दर्य-बोध कुण्ठित नहीं होने पाता और जीवन तथा प्रकृतिकी रूप-तरंगों तक उसकी दृष्टिका अबाध प्रसार सम्भव होता है। आकस्मिक नहीं जो केदारने नयी कविताकी प्रकृतिके धनने अछूले सौन्दर्य-विभव दिये। उनकी कवितामें 'पहले बौरकी राग' है, 'फलोपर बढ़ते सुनहरे रंग' है, 'चिड़ियोंके घूमगंधी वंश' है, 'अभी-अभी धुले लवे चारलवा गन्ध गरा पानी' है, 'हस्तीके पानी-सी फँसी जलहँसी' है, 'बनसुग्रीबी पीले' है; और 'धूरका गुच्छा' जो उम्होंने खँसा है उसे तो बहुतेरे अपना आभूषण ही बना लिया है।

ये विभ्र विकसित सौन्दर्य-बोधके मूलक हैं और इनकी सामर्थ्य उसी कविमें हो सकती है जो "मुझी संवेदनासे दिशाओंकी मूँचकर पहचान" सकता हो।

केदारके सौन्दर्य-चित्रोंमें एक और छात्रणी और टटकापन है जो दूसरी और मूलक सौन्दर्य-बोध-मूलक वंश-जैसे हलके हाथोंकी बनार है। दुकमें रंगोंकी ढोखी बकर उपादा बी और धावद रंग भी कई आते थे लेकिन धीरे-धीरे रंग हलके होने लगे और रंसाओंमें भारीकी आ गयी। विभ्र क्या है कि "थोस मरे बँपले गुलाबकी टटकोपर तिलकीके पत्तों-तो छटी हुई घुप"। केदार मजझोखें नहीं बल्कि "जमकी हलके बँपाते हैं।" एक हमना बम्प, एक हमना स्पयं—यही उनकी अभिरुचि है और धावद वही उनका 'मिवाङ्क'।

केदारकी यह सुरभि धावदके चयन और भाव्य-संगीतमें भी प्रकट हुई है। गुच्छ धावद-बोजना और लोचयूत लय—धावद-बोजना द्वारा निमित्त

रूप-विधिका अनुशासन मानते हुए भी वेदारने नये रूप-प्रयोगों
 न किया है। गीत और मुक्त छन्दमें समान सफलता केदार ही दिखता
 है। लोक-बोलोके शब्द भी उनके रचे-पचे आते हैं। “दूरगन्धी
 ” और “जल-हँसो” जैसे नवनिर्मित शब्द भी अटपटे नहीं लगते।
 मन्दर्भ, अस्तित्व, सम्भावना, घुबान्त-जैसे गद्यरोमांच शब्दों को भी
 कृतियोंके मन्दर्भमें रसकर वेदारने काव्यात्मक रूप दिया है। जैसे—

“इस छोटे जीवन के
 अनगिनतो
 अनायास अर्थों तक
 जाना है।”

अथवा

“सन्दर्भ से छूटे हुए
 ये साथ मेरे तीरते से
 घर, गृहस्थ, गाँव।”

केदार उन दो तीन कवियोंमें हैं जिन्होंने नवी कविताको चलने योग्य
 रूप दिये हैं और जिन्हें सचमुच ही समकालीनोंने अपना लिया। और
 पीढ़ीको शब्द देना मामूली बात नहीं है।

‘अमी, विन्दुल अमी’ की कुछ कविताओंमें पत्रा चलता है कि केदार
 नये ढोंढ़की ओर उन्मुख है। परन्तु ‘अमी विन्दुल अमी’ से इतने
 अर्थोंकी रचना-शक्ति-सा-सा-सा मानसिक स्थिति ही व्यक्त हुई है।
 “आधी आधीरात”, “आतमचित्र” आदि रचनाएँ सुविष्ट करती हैं कि
 “आत्म-मन्त्रण” ही गरा है और अपने भीतर कण-बदल करके शरीर
 की एक-एक बारीकी-बारीकी निरीक्षण कर रहा है। यहाँ तो कहें कि
 कि कवु-विधा एक आत्म है—कवि-कथा आत्म। परन्तु आत्म-

विन्दुल अमी

सजगताके सहारे भी है; यदि आत्म-सजग कवि देर तक अन्तर्मुखी रह गया तो कविता नया मोड़ लेनेकी जगह अन्दर ही एक दाबरेका बरकर लगती रह सकती है। 'अर्थ-परिवर्तनको अवूम प्रक्रिया'में जाकर कवि स्वयं अपने लिए सपा पाठकोंके लिए भी अवज्ञ बन सकता है। लेकिन मुझे पुरो आशा है कि बेदारकी 'आत्म-सजगता' अन्द ही यह दाबरा भी तोड़ देगी। क्योंकि उन्होंने 'अपनी छोटी बच्चोंके लिए' ही नहीं बल्कि स्वयंजना-से नयी कविता तथा नयी वास्तविकताके लिए भी 'इससे भी लोभे, और इससे भी ध्यारे, और इससे भी अर्थ-भरे किसी नये नामके अनवरत आवरणमें', धारी आयु पुरु जानेकी प्रतिज्ञा की है !



उर्वशी : दर्शन और काव्य *

भगवतशरणजी उपाध्यायने 'वस्पना'के अप्रैल १९६२ के 'उर्वशी' की जो आलोचना प्रस्तुत की है वह बाहरसे भीतरकी ओर है; और इस प्रकारकी यात्राके जो खतरे होते हैं वे भी उस सामाजिक प्रतिष्ठाके खोरसे साहित्यिक प्रतिष्ठा प्राप्त करनेके जो आह्वानपूर्ण दृश्य हमें यत्र-तत्र दिखाई देते हैं, उनसे विचलित होकर आलोचना प्रस्तुत की गयी है। इसीलिए, भगवतशरणजीके लेखका अप्रतिरिक्त महत्त्व है।

लेख अत्यन्त रोचक, पाण्डित्य-पूर्ण और प्रखर है। उसकी मूल आत्मासे मेरी अनायास सहमति हो जाती है; किन्तु अपने विचारोंको या अभिमतको सिद्ध करनेके लिए जो उदाहरण या प्रमाण उन्होंने प्रस्तुत किये हैं वे सब जगह सही नहीं मालूम होते। वे अनुचित भी मालूम होते हैं। भगवतशरणजी बाहरसे भीतरकी यात्राके पूर्व या अनन्तर यदि सावधानीसे भीतरसे बाहरकी यात्रा भी कर लेते तो उनकी आलोचनामें कमझोरियाँ न आ पाती।

उदाहरणके लिए, 'उर्वशी'के कथा-तत्त्व या कहिए ऐतिहासिक पृष्ठको हम लें। माना कि दिनकरने बहुत समारोहपूर्वक अपनी कृति 'उर्वशी'के पारों और एक ऐतिहासिक-सांस्कृतिक आलोकबलय स्थापित करनेका प्रयत्न किया है। किन्तु, इससे 'उर्वशी' ऐतिहासिक नाम्य नहीं हो पाया।

* उर्वशी : दिनकर

दिनकरना प्रयत्न यह है कि यह एक पुरानी सांस्कृतिक परम्परासे अपनेको जोड़े। किन्तु, वैदपुराण-कालिदास आदिके पास उस काम-रहस्य (मेरा मतलब रहस्यवादी दर्शनसे है) के सूत्र नहीं हैं जो 'उर्वशी'में पाये जाते हैं। निरुत्साह प्राचीन सांस्कृतिक सम्बन्धमें मेरा ज्ञान अत्यन्त सीमित है। किन्तु जहाँतक मुझे मालूम है प्राचीन व्याख्यात्मक, सांस्कृतिक और कलात्मक जगत्में, परम सत्त्वके छायात्कारके लिए काम-मार्ग नहीं बना गया, और यह सिद्धों और तान्त्रिकोंकी, और उनसे प्रभावित अन्य मार्गोंकी देन है। दिनकरने कालिदासकी कृतियों, पुराणों और वेदोंसे न केवल कथा-तत्व या ऐतिहासिक पक्ष लिया, बरन् एक काम्य-सांस्कृतिक प्रश्न करनेका माभास उत्पन्न किया, और उस प्राचीन सौन्दर्यपूर्ण सांस्कृतिक उन्मेषके साथ-ही-साथ, मध्ययुगके सूर्वोदय-कालमें उपस्थित सिद्धों-तान्त्रिकोंकी काम-साधना की और फिर इन दोनोंको एकभूत करनेका प्रयत्न कर दिया। सिद्ध और तान्त्रिक ऐश्वर्य नहीं चाहते थे। दिनकर ऐश्वर्यपूर्ण विरासत चाहते हैं, जिसका सम्बोधक आलोक-मण्डल उन्हें प्राचीन काम्य-संस्कृतिमें दिखाई दिया। किन्तु, उन्हें प्राचीन कवि-मनोविद्योके पास साधनाका कोई काम-मार्ग नहीं मिला। सिद्धों और तान्त्रिकोंमें उन्हें यह दिखाई दिया। इसलिए, कवित्वभाषानुसार उन्होंने दोनोंको मिलाकर 'उर्वशी'का रूप-स्वरूप तैयार किया।

ऐसा उन्हें क्यों करना पड़ा? कौन-सी यह मूल वृत्ति है जिसके फलस्वरूप उन्हें प्राचीन और मध्ययुगीन उत्सवोंकी ओर जाना पड़ा? यह है दुर्वम, ऐश्वर्य-पूर्ण काम-विरासकी व्याकुल इच्छा, और उसकी सृष्टिके मोचित्यकी स्थापनाकी भावना। चूँकि इस प्रकारकी इच्छापूर्तिके मोचित्यका सर्वोच्च विधान व्याख्यात्मक-रहस्यवाद ही हो सकता है, इसलिए उन्होंने सिद्धोंके 'महामुसवादि'का पक्ष पकड़ा।

पुरुरवा-उर्वशीके कथानकने लेखकी कल्पनाको सज्जोर दिया। उस कथानकने एक बुद्ध कल्पना-स्वप्न प्रदान किया, जिसमें दिनकरकी मूल

प्रादर्शिकरण करता है और उन्हें एक सर्वोच्च आध्यात्मिक शीघ्र
 न करता है। कथानकची ऐतिहासिकता केवल एक भ्रम है।

यहां यह आपत्ति भी जायेगी कि पुष्करवा-उर्वशीकी कथा वास्तुतः ए
 ा है, एक हीवा है। उसे कल्पना-रचय्य कल्पना निरापार है। वि
 ाने पाठकोंका ध्यान इस तथ्यके प्रति आकर्षित करना चाहता है कि
 भी कथा—अपने कथा-रूपमें—लेखकको (अपने विशेष उपयोग
) आकर्षक तब प्रतीत होती है वह वह एक कल्पना-रचय्य बन
 ा मनोरंजनको सामने लेर उठती है—एक ऐसा कल्पना-रचय्य विना
 ि (लेखकको) आत्म-वृत्तियोंकी सृष्टि और सन्तोष प्राप्त होता है
 विशेष अर्थमें, ये किसी भी कथाको—विशेषकर आत्मपरक का
 देना-द्वारा अपने उपयोगके लिए खूनी गयी कथाको—एक वृ
 ा-रचय्य कह देता है, जैसी ही 'कामायनी'की कथा ही वा पुष्कर
 िकी। हां यह सही है कि वाक्यमें उसी कथाको उपरिष्ठन करने
 रच-वाक्य परस्परक रूप और आभा प्रदान की जा सकती है,
 ी है; किन्तु मूल कथामें यह केवल एक कल्पना-रचय्य ही रहता।
 में लेखककी आत्म-वृत्तियोंका परिशोध और परिशोध तथा विरच
 ा होगा है। और जिसका उन कल्पना-रचय्य या कथाके उ
 ा अन्तर्ग्रहण और उन अन्तर्ग्रहणमें लक्षित विरचकोण प्रकट करता।
 'उर्वशी' की रचना इतिहास-सांस्कृतिक दृष्टिकोणमें सही की गयी।
 ा उर्वर प्राचीन आर्य-जीवनके सम्बन्धीके प्रतीक-इतिहास
 -वाक्य, उपरिष्ठन काया सही है। वह एक ऐसा वाक्य है, जि
 'व जीवनके अन्तर्ग्रहण काताकरककी कवि प्रमाण कल्पनाकी वृत्त
 ि उपरिष्ठन किया गया है।

ऐसी विवेचने अन्तर्ग्रहणको भी यह आशय है कि उनमें 'अपराध'

विदेके ६

और 'धर्म'-जैसे शब्द, जो उस समय प्रचलित नहीं थे, प्रयुक्त नये किये गये, हमें युनिवर्सल प्रतीत नहीं होती। इस आपत्तिका आधार केवल यही हो सकता है कि 'उर्वशी'का कवि 'संस्कृतिके चार अध्याय' नामक पुस्तकका लेखक होनेके कारण अपनेको इतिहासशास्त्री बनानेका आडम्बर भी तो करता है। 'उर्वशी'में स्वाभाविकताके स्थानपर, शब्द जाल और आडम्बर होनेके कारण दिनकरके प्रति इस प्रकारके सन्देहकी वृष्टि होती है। सामाजिक प्रतिष्ठा और प्रभावके परिचालन-द्वारा साहित्यिक प्रतिष्ठा और प्रभावके विकास और प्रसारके दृश्य हिन्दीमें सूख ही हैं, रहे हैं। ऐसी स्थितिमें धर्म और आडम्बरका उद्घाटन और निराकरण करना भी एक कार्य हो जाता है। मैंने सुना है 'उर्वशी' किसी विश्वविद्यालयके पाठ्य-क्रममें भी गौरवपूर्ण स्थान प्राप्त करने जा रही है। अगर यह सच है तो उसे ऐतिहासिकताकी दृष्टिसे सुसंगत काव्य माननेवाले भी कम नहीं रहेंगे। इस सम्भावनाको ध्यानमें रखकर हम इसी नतीजेपर पहुँचते हैं कि 'उर्वशी'के तथाकथित ऐतिहासिक पक्षकी भगवत्प्रणयनीने जो मालोचना की है वह महत्वपूर्ण और अत्यन्त उपयोगी है।

'उर्वशी'का मूल दोष यह है कि वह एक कृत्रिम मनोविज्ञानपर आधारित काव्य है। कामाक्षीके इन्द्रिय-संबंधनाथोंके बालमें छी जानेके क्षणोंमें उनका आध्यात्मिकीकरण नहीं किया जा सकता। न किसी दार्शनिक भावनाका, न ही धर्म-भावनाका बोध हमें उस समय होता है। हमारा समाज इस समय न मोह-मोदरीके युगमें है न व्याधानियोंके युगमें, जहाँ यौन अनुभवके क्षणोंको धार्मिक-मनोविज्ञानिक रूप दिया जा सके। ही यह सही है कि एक फ्रांसीसी उपन्यासकार ज्यूल रोमके 'दादी उ रेचर (अंगरेजीमें अनुवादित) नामक उपन्यासकी नायिका सम्प्रयोगकी मनावस्थामें पुरुषकी मनावस्थाके प्रतीकोंको (भारतीय) शिबलिंग मानकर रति-विधान करती है। किन्तु एक क्षण-भरके लिए उसका वह रहस्यवाद जीवशास्त्रीय प्रगाढ़ सुखका साधन है, न कि साध्य, लक्ष्य या

आदर्श। टाण-भरके लिए उसको कल्पनाका वह सौल था।

किन्तु यहाँ बात उलटी है। ऐस्तकने यह स्थापित करना चाहिए कि कुछ "प्रज्ञावान भोगियोंके लिए" ऐन्द्रिक सुखके धरम धार्मिकी परिणति अतोन्द्रिय सत्ताकी उपलब्धिमें होती है। क्या उनका मतलब सिद्धों और तान्त्रिकोंसे है? इस समय वे कहाँ हैं? क्या इस प्रकारको उपलब्धि पुरुरवा और उर्वशीको हुई थी? क्या सचमुच हुई थी? और यदि हुई थी तो उसमें दिनकरजोने क्या ग्रहण किया? वे क्या स्थापित करना चाहते हैं?

और यदि ऐनी उपलब्धि सचमुच हुई होती तो भारतके विभिन्न भागों (धर्मों) में अतोन्द्रियरववा इनका महत्त्व न होता। फिर, प्र यह उटना है कि आखिर दिनकर इस 'साइन'की पैरवी क्यों कर रहे हैं? क्या उनको मन्दापर शक करना चलत है? कौन है वे प्रज्ञावान भोग जिन्हें रति-मुक्तकी धरम परिणतिमें अतोन्द्रिय सत्तासे साक्षात्कार होता है। क्या वे इस समय भारतमें उपलब्ध है? और क्या उनके लिए कागदका गूत्रन दिया जाना चाहिए, किया जा सकता है। राष्ट्रकवि लिखत प्रकाश हैं।

रति-मुक्तकी समुत्प्रेरित कल्पनाद्वारा, पुरुरवा और उर्वशी, कामात्मक संवेदनाओंमें पुनःपुनः लो जाते-से, उन संवेदना-जन्मोंमें बार-बार उल्लसने-से उद्दीप्त कल्पनाके आभासकी रंजीतियोंमें उद्ग्रेने, (वे प्रतीकोंमें भी बाण करते हैं) कागदम्बर-द्वारा, शब्द-मुक्त-द्वारा, रति-मुक्तका पुनःपुन. बोध करते-से, सांस्कृतिक धर्मियों और प्रतियोगिता निनाद करते हैं, मानो पुरुरवा और उर्वशीके रतिवत्तमें मीनू लमें ही जो पहर और बाजारमें रति-वत्तके भाइयहरणों कागदम्बर संसारका प्रसारण-विस्तारण कर रहे हैं।

वेने ही में कल्पना भी नहीं कर सकता कि रति-मुक्तकी रतिवत्त संवेदनाओंकी आरंभिकी और चरमार्थकी तर और नारीके बीच कबःःः

विषय हो सकती है। यही क्या, नर भी सम्भवतः उन्हें मूल जाता होगा। फिर भी, अगर यह मान लें कि रति-मुखके स्मरण-चित्र उसके मनमें उपस्थित होते हैं तो उसके साथ यह भी जोड़ना होगा कि उन स्मरण-चित्रोंमें उसे अतीन्द्रिय सत्ताकी प्रतीति नहीं हो सकती। यह उन स्मरण-क्षणोंमें रत रहते हुए इतना विरत नहीं हो सकता कि ऐन्द्रिक मुखके चरम क्षणोंके चित्र उपस्थित होते ही उसे अतीन्द्रिय सत्ताकी उपलब्धिका मार्ग दिखाई दे। संक्षेपमें, न वास्तविक कामोत्कर्षके क्षणोंमें न रति-मुखके स्मरण-चित्रोंमें कूबे होनेकी अवस्थामें, अतीन्द्रिय सत्ता—परमत्त्वकी शोष हो सकती है। यह कहना कि कुछ प्रज्ञावान भोगियोंके लिए ऐसा होता है या हो सकता है, कोई मतलब नहीं रखता, क्योंकि सामान्य मनुष्यके लिए आज जो स्थिति अप्राकृतिक है वह सम्भवतः केवल अस्वस्थ मनोव्यापारोंके लिए ही प्राकृतिक हो सकती है।

दूसरे, काम-मुखके उद्दीप्त स्मरण-चित्र इतने सतत-गति, रतने प्रदीर्घ, इतने विस्तृत नहीं रह सकते—उनका अवयव-रूप इतना नहीं रह सकता—कि उनसे उनसे भाव-समुदायोपर बड़ी बात की जा सके। किन्तु पुरुषवा और उर्वशी समुत्तेजित कल्पना-द्वारा रति-मुखके क्षणोंकी ऐन्द्रिक संवेदनाओंपर प्रदीर्घ वार्तालाप करते हैं, करते रहते हैं, यानी वाक्-मुख-द्वारा देह-मुख प्राप्त करते हुए अदेह होना चाह रहे हैं। यह वही विचित्रता है।

केलकका संवेदनात्मक उद्देश्य यह बताना है कि (कुछ प्रज्ञावान भोगियोंके लिए ही नहीं न सही) काम-संवेदनाओंका चरम उत्कर्ष अतीन्द्रिय सत्ताके शोषमें संक्रमित होता है। अतएव 'उर्वशी'की रचनाके दौरान उसे इन्द्रियसंवेदनाओंकी व्यावहारिक मुखसत्यकता और तीव्रताके स्तरपर, विषादक कल्पनाके दृश्योंमें जगत्में टिके रहना पड़ता है। किन्तु क्या इस तरह कामात्मक प्रसंगोंके मनचित्रोंकी दीर्घकालीनता सम्भव है? क्या वे चित्र बार-बार स्तो नहीं आते ?

यसान् समुत्तेजित करता है। किन्तु इन प्रकार बलान् उत्तेजित कल्पना अधिवाधित वायव्य और आकाश-विहारी बनती है। बलनाश धातु-विहारी शोभा लेखकके संबन्धात्मक उद्देश्यकी पूर्तिके लिए आसन्न भी है, क्योंकि उसे काम-संबन्धात्मक दिव्य स्वप्न भी तो देना है। नतीजा यह होता है कि कल्पना कभी-कभी इनकी समुत्तेजित हो जाती है कि वह जड़ होकर मात्र अलंकरण बन जाती है। भावोच्छ्वास बार-बार समाप्त हो जाता है, अतएव पुनः-पुनः प्राप्त उग अभावकी पूर्तिके लिए तात्त्विक दार्शनिक आह्वान और मनोरसवारमक प्रबन्धका सहारा लिया जाता है।

साथ तो यह है कि लेखकको, सिर्फ एक बातको छोड़कर, और कोई साया बात नहीं कहनी है। उसने पास कहनेके लिए साया कुछ ही नहीं। और जो कहना है वह यही कि कामात्मक अनुभवोंके माध्यमसे आध्यात्मिक प्रतीति सिद्ध हो सकती है। किन्तु यह कहनेके लिए उसने ध्यापक आयोजन किया है, वह उसे पूरे समारोहके साथ, अपना समय लेते हुए, कहना चाहता है।

किन्तु, काव्य-वृत्तिके रूपमें यह प्रस्तुत करनेके लिए, काम-संबन्धात्मिकोंके चित्रों-द्वारा, उनके माध्यमसे ही, वह यह कह सकता है। इस-लिए उसे अतिरेकके स्तरपर लुप्त रहना पड़ता है। कोई भी सामान्य मनुष्य अतिरेकके स्तरपर अधिक काल तक रह नहीं सकता, पर लेखकने तो दीर्घ समारोहका आयोजन किया है और इसीलिए, उसे बलात् मनोरसिका धम करना पड़ता है। कल्पनाको बलात् समुत्तेजित करना पड़ता है। भावोंकी पुनरावृत्ति होती है, और प्रतीत होता है कि लेखक किसी मनो-वैज्ञानिक काम-प्रणियसे पीड़ित है। कामात्मक अनुभवों-द्वारा आध्यात्मिक अनुभवकी सिद्धिकी प्रस्थापित करनेके लिए लेखकको जिस अतिरेकके स्तरपर रहना पड़ता है, वही अतिरेक अस्वाभाविक होनेके कारण,

विद्येके रंग

(क्योंकि इस प्रकारका कोई भी मनोवैज्ञानिक अतिरिक्त दीर्घकालीन स्थिति नहीं रख सकता) प्रयास-सिद्ध होनेके कारण, वह भाषाको भी आयास-सिद्ध और जड बना देता है । कवि दिनकरके प्रथम उत्कर्ष कालमें उसकी काव्य-भाषा ऐसी जड नहीं थी । उसमें स्वाभाविक रुमानी चपलता थी, स्वाभाविक गीतात्मक स्वर था ।

भगवतशरणजीने लेखककी इस मूलमूल मनोवैज्ञानिक कृत्रिमतापर ध्यान नहीं दिया है, यद्यपि उन्होंने कुछ स्थानोंपर उसके कुछ भाषाका लक्ष्य अवश्य किया है । उन्होंने 'उर्वशी'की तथाकथित दार्शनिकताकी भी बडीर मालोचना की है; किन्तु वे इस बातपर प्रकाश नहीं डाल सके कि आखिर दिनकरकी दर्शनकी आवश्यकता क्यों पड़ गयी । आतिशयिक कामात्मक जड़ अपनी औचित्य-स्थापनाके लिए दर्शनका सहारा ले रहा है । इस प्रकार, वह दार्शनिक भाव-रूप, वस्तुतः, औचित्य-स्थापनाका मनीविज्ञान है ।

सबसे दुर्भाग्यपूर्ण बात जो भगवतशरणजीने की, वह 'कामायनी'के सम्बन्धमें है । उन्होंने राह चलते 'कामायनी'की निन्दा कर डाली । उन्होंने कहा कि 'कामायनी'में काव्य-सौन्दर्य नहीं है, उसमें तो केवल दर्शन है और दर्शनके ग्रहणके लिए कोई भी 'कामायनी' की तरफ नहीं जायेगा । उनके कुछ वाक्य इस प्रकार हैं—“कामायनी काव्यकी दृष्टिसे घटिया कृति है, और जहाँतक दर्शनकी बात है, मुझे ऐंगेल्सकी बात दुहरानी पड़ेगी । वैसे, दर्शन पढ़नेके लिए 'कामायनी' की अपेक्षा दर्शनकी दित्तामें सर्वथा दूर्य्य श्वशिर ही करेंगे ।”

इसके पूर्व, भगवतशरणजीने यह बातपता प्रस्तुत की थी कि “मुझे लगता है कि काव्य यदि दर्शनके कारण विशिष्ट है तो निश्चय ही उसका काव्यत्व निरुप्ट है, वैसे ही यदि दार्शनिक कृति अपने काव्यगुणके कारण विशेष प्रशंसित है तो निश्चय ही उसका दर्शन निरुप्ट है । दर्शनकी ही तथाकथित विशिष्टता प्रसादकी 'कामायनी'का मानदण्ड बन गयी है ।

उसके दर्शनकी ही अधिक, काव्यकी कम, खर्चा हुआ करती है।" इमति, भगवतनगरणजीके मनमें, " 'कामायनी' काव्यकी दृष्टिमें घटिया कृति है।"

उपरोक्त सारी व्यापनाएँ असंगत, अनुचित, निराधार एवं दुर्भाग्यपूर्ण हैं। वे दर्शन और कला इन दोनोंको परस्पर वृद्ध परस्पर-अपवृद्ध धेनियोंमें बाँटकर चलती हैं, और इन दोनोंके बीच पारस्परिक प्रभावके तथ्यकी दृष्टिमें धोखल करती हैं।

हाँ, यह सही है कि शास्त्रीय दर्शन, जो लक्षके सहारे, मूल साक्षात् व्याख्यान करता है, अन्य दार्शनिक धाराओंका सङ्ग्रह करता है, मनुष्यके परम लक्ष्यका बोध करता है तथा मुख्य-अवस्था प्रस्तुत करता है—यह शास्त्रीय दर्शन अपनी शास्त्रीय दृष्टिके कारण शास्त्रीय काममें कार्यमें प्रस्तुत नहीं हो सकता। काव्यमें किसी भी प्रकारकी शास्त्रीयता, शास्त्रीय काममें, बल नहीं सकता। किन्तु उक्त दर्शनके तार्क्षिक निष्कर्ष तथा मूल व्याख्यान काव्यमें सङ्गलन कर ली जाती है। मध्ययुगीन भारतीय साहित्यका एक भाग इसका उदात्त प्रमाण है। इस सम्बन्धमें, मैं एक बात भगवतनगरणजीके सामने रखना चाहता हूँ। वे इनपर मौन।

'ज्ञानेश्वरी' मराठीका एक प्रसिद्ध काव्य-ग्रन्थ है। यह भगवत जीवाकी टीका है। और इमति उसमें (एक हठ तक) शास्त्रीयता भी है। किन्तु यह न केवल दार्शनिकताके लिए बल्कि रसमय व्याख्यात्मकताके लिए भी प्रसिद्ध है। यदि सम्भव हो सके तो मराठीके साहित्य-समितीमें वे इन विवरण खर्चा करें, और इन विवरणको बाहर लवायें।

किन्तु यह भी है कि उपासकगुरुके लक्ष्य-व्याख्यान व्याख्यातका कार्य नहीं बन सकता। (भगवतनगरणजीके शब्द यही कहना चाहते हैं।) काव्यमें जो दर्शन प्रस्तुत होता है, वह हम प्रकार शास्त्रीय पद्धतिमें नहीं होता। दर्शनकी कुछ व्याख्यानकी कवि अपनी मूल आस्थाओंसे अलग-अलग रूप बना लेता है। इस प्रकार वह कविके अन्तर्गत अवेदन-मूलक मानना अब बलवान है। अथवा यह भी होता है कि अवेदन-मूलक मानना व्याख्यात्मक

दिलेच्छे दिव

विनय करते हुए लेखक अनायास उन समस्याओंके निराकरणका मार्ग बनाता है—यह निराकरणका मार्ग ही उसका दर्शन है। ('कामायनी' में ऐसा हुआ है।) यह भी सम्भव है कि अपनी किसी विशेष प्रवृत्तिकी औचित्य-स्थापनाके लिए, लेखक दर्शनका सहारा ले (जैसा कि 'उर्वशी' में हुआ है)। यह भी सम्भव है कि कोई दर्शन कविकी विज्ञान विद्य-स्वप्न प्रदान करे, और वह विद्य-स्वप्न उसकी अनुभूतिकी अंग बन जाये। इस प्रकारका दर्शन कविकी भावनाके भेज बन जाता है। दूसरे शब्दोंमें, दर्शन तरह-तरहसे, वाच्यमें प्रकट होता है, एक काव्य-कृतिमें दर्शन एक विशेष भागकी पूर्तिके लिए, तो दूसरेमें केवल औचित्य-स्थापनाके लिए, तीसरेमें किसी भिन्न रूपसे।

किन्तु सबसे एक बात सामान्य है और वह यह कि दर्शन—जीवनके ही आचामके रूपमें, जीवनकी ही एक अनुभूतिके रूपमें, एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाके रूपमें प्रकट होता है। वह ऊहापाहपूर्व लक्ष्य-मण्डन-प्रधान लक्ष-संचालित आत्मीयताके रूपमें प्रकट नहीं होता। 'कामायनी' में भी वह शास्त्रीय ढंगसे प्रकट नहीं हुआ है। जीवन-समस्याओंके निराकरणके रूपमें ही उसे उपस्थित किया गया है। वह मनोवैज्ञानिक रूपसे, अनुभूतिके ढंगपर, मध्य-स्पर्शी भावनाके रूपमें, प्रकट किया गया है, बौद्धिक ऊहा-पोहके रूपमें नहीं।

हाँ, यह सही है कि दार्शनिक भावना भी एक विशेष प्रकारकी भावना होती है। और बहुतांशकी उसमें नीरसता दिलाई देती है, यदि वह भावना संबेदनात्मक ज्ञान और आत्मात्मक संवेदनाओंका प्रकाश-रूप है, तो वह हृदय-स्पर्शी होगी हाँ, बसने कि पाठक उसके ज्ञान-उत्सवको वास्तविक ज्ञान मानकर चले। यदि ऐसा नहीं हुआ तो उस दार्शनिक भावनामें (उस पाठकके लिए) हृदय-स्पर्शी गुणका अभाव होया।

हिन्दीके साहित्य-परिचलन भले ही 'कामायनी'की दार्शनिकताके कारण, उसे महत्ता दें, इतने यह सिद्ध नहीं होता कि 'कामायनी' उत्कृष्ट काव्य

न होकर 'निकृष्ट', 'घटिया' काव्य है। (भगवतशरणजीके उक्त
में अत्यन्त दुर्भाग्यपूर्ण समझता हूँ।)

'कामायनी' अपनी काव्यात्मकताके लिए, जीवन-समस्याओंके का-
त्मक चित्रणके लिए, हमेशा प्रसिद्ध रहेगी। उसमें उत्कृष्ट काव्यात्मक
है। उसका दर्शन जीवन-समस्याओंपर अनवरत चिन्तनके फलस्वरूप है।
अतएव वह जीवन-समस्याओंके निराकरणके रूपमें प्रस्तुत हुआ है। उस
दर्शनमें, उस दर्शनके चित्रणमें, कोई दोष नहीं है। उसमें आहम्बर नहीं
है। उसमें दार्शनिक दम्भ नहीं है। और बहुत-से स्थानोंपर, आपुनिक
सम्यक्ताकी कुछ मूल विषमताओंपर, कठोर और प्रसर काव्यात्मक आक्रमण
है। संक्षेपमें, प्रसादजीका दार्शनिक अनुभूति उनकी भावनाके नेत्र है।

प्रसादजीकी 'कामायनी' का दोष यह नहीं है कि उसमें दार्शनिक
प्रधान है। दोष यह है कि जीवन-समस्याएँ जिस स्तर और क्षेत्रकी हैं उन
स्तर और क्षेत्रका उसका दार्शनिक समाधान नहीं है (उसकी ई-
कमखोरियोंपर प्रकाश डालनेका यहाँ स्थान नहीं है) किन्तु यह कहना
'कामायनी' में काव्यात्मकता नहीं है, तत्सम्बन्धी अपने धनधोर अज्ञान।
ही प्रदर्शन करना है।

'उर्वशी' का दर्शन वस्तुतः कामात्मक संवेदनाओंकी आध्यात्मिक
परिणतिके घोटनके लिए उद्यमियन एक दार्शनिक आहम्बर है। वह कामा-
त्मक अहंकी गतिविधियोंके औचित्य-स्थापनका प्रयास है। भगवतशरणजी
कहते हैं कि वह अप्रासंगिक है। वह अप्रासंगिक नहीं, पुरातः प्रासंगिक
है। वह ऐश्वर्यवान् सम्यक् श्रेणीकी अनर्गल काम-स्वप्नाओंकी आध्यात्मिक
चित्रण प्रदान करना चाहता है। यह आकस्मिक बान नहीं है कि पुष्-
की विवाहिता स्त्रीकी केवल तपस्याका उपदेश दिया गया; किन्तु उनके
दिनकरके हृदयमें विरोध करणा नहीं है।

यदि हम उपर्युक्त सभी स्थापनाओंको एक साथ स्थानमें रखें तो
दि आन्तरिक दिनकरकी भाषा विविध और बोधिन करी है। है

कामात्मक मनोरति और संवेदनाओंमें डूबना-उत्तराना चाहते हैं; साथ ही इस गतिविधिको सांस्कृतिक-आध्यात्मिक व्यष्टत्व प्रदान कर, उस व्यष्टत्वका प्रतिपादन—ही प्रतिपादन—करना चाहते हैं। अतएव उन्हें काम्यात्मक स्थितिके बाहर जाकर भी सोचना पड़ता है। इसीलिए भाषामें मोक्षिल गुण हैं, विचित्र-विचित्र प्रयोग हैं, शब्दोंको तोड़-मरोड़ है, ठूँस-ठाँस है। भाषाका अनायास प्राञ्जल, निर्मल, सरल, चपल प्रवाह देखनेकी भी कहीं मिलता। भाषा भी समारोह-पूर्वक चलती है, वृत्त आपांजनके साथ; इसीलिए उसकी प्रदीर्घ पवित्रयोमें सांस्कृतिक ध्वनियों और प्रतिध्वनियोंका गिनाव है, और बहुत-से श्यामोदर अर्थकी वायवीय शून्यताएँ हैं। कामात्मक ऐकांगिक क्षणोंकी आरम्भोद्यताका स्वर ही भाषामें है ही नहीं। वहाँ तो हर चीज प्रदर्शनोद्य है, भड़कोली है।



एक वृहत्तर माध्यमकी रोज

विषयकी दृष्टिसे अज्ञेयका वाच्य कुछ परिचित माननिक अर्थवादीको
 स्वरूप करनेवाले सामान्य संकेतित होता है। उन अर्थवादीकी वचनी
 मूल्य अभिव्यक्ति 'हरी वाग पर वाग मर' में हुई—और उनी संवत्से
 कुछ दिने आभार प्राप्त सामने आये जो प्रत्यक्ष सा परीक्षा करने अज्ञेयकी
 मूल्य वाच्य-वचनके स्वरूप है, जिनकी अनुगूँज 'वाच्य अज्ञेय', 'वाच्य
 गीत दृष्टि', और 'अज्ञेय आ वाच्य प्रभाव' में हुआ है 'अज्ञेय पर
 वाग' एक विविध—अज्ञेय विविध मयी—मन विविधताय प्रतिबन्ध हीनी
 वाली आती है। कविता भोक्ता, गद्य, 'मैं' उन कविताय मनन द्वारा मानी
 कर्मी अज्ञेयकी विचारक मन्त्रमें आश्रय है, कभी अज्ञेयके विचारका
 अर्थ है। 'अज्ञेय के वाग द्वारा' की मूल्य वाच्यवाच्यवाच्य आदि
 कर्मी 'हरी वाग पर वाग मर' में निराला या मरना है—

वि मु आ था हो, निमी म्म प्रथम मेरे ...
 मग कम, मेरी वचन, नदुनक विचन, मेरी म्मि,
 म्म मेरी वचन है।
 १. वचन का वचन उन वचन का
 २. वचनको नि' वचन १२० इ २०००—
 आ 'क मे ही म्म वचन है'
 ३० म्म वचन है म्म वचन है

नयी बहानों कह सकता है;
 भौत ही है मोद जिसमें
 थनकही कुल व्यथा होती है ।
 वेबल में ही चिर-संधी हूँ
 क्यों कि अकेला हूँ उतना ही...

दे कर

देते-देते चुक जाने पर

वही प्रेरणा देती है—मैं दे सकने को

और नया कुछ रचूँ ! फिर रचूँ !

दु ल सबको भावता है

और—

साहे स्वयं सब को सुविष्ट देना वह न जाने, किन्तु—

जिनको भावता है

उन्हें यह सीख देता है कि सबको सुख रलें ।

समर्पण अथ, कर्म ही संगीत;

देक कल्याण—सबग मानव प्रीति ।

('हरो शास पर लण भर' से)

काले टाहवके लम्बे, प्रतीक रूपसे, एन निरिचन भाव-बीजका बोध कराते है, और किसी गहरी संवेदनाकी छाप या पूर्वानुसकी तरह अज्ञेय-की कविताओंमें प्रकट होते रहे हैं । इसी बीजके कई अन्व लम्बे भी है जिनसे उनकी कविता निर्देष्टत होती है । जैसे 'आलीक', 'अथ', 'लम्ब', 'किरण' आदि, जिनमें अज्ञेयने जगह-जगह मया उन्मेष मरनेकी कोशिस की है । अज्ञेयने कम कुशल लम्ब-विल्लोके हाथोंमें ये लम्बे बचके निर्भाव हो चुके होते—(अथ लम्बे उनके ही लम्बमें लड़ ही भी बने हैं) लेकिन इतने समय तक भी यदि वे इन, या ऐसे, लम्बोंकी सतत

रग सके तो हमका कारण वह भावोत्क है जो प्रकाशके घेरेकी तरह जिस वस्तुपर पड़ना है उसे खपका देना है ।

‘चक्रान्त शिला’ में ‘मीनके माध्यममें विराट्में जुड़नेकी प्रक्रिया है’ अत्रय, लेकिन इस प्रक्रियामें ‘मीन’ ऐसा कोई नया आयाग नहीं पाता जो पहले ही अज्ञेयके वाक्यमें हममें अधिक जड़नुनासे व्यक्त न हो चुका हो । ‘चक्रान्त शिला’ में, लगता है, कवि केवल एक गतिन माध्यममें एक अधिक निरल माध्यममें पहुँच रहा है । उसकी स्वाभाविक एकान्तपरायणता धीरे-धीरे उन प्रतीकों तकमें अलग होती जा रही है जो कविके अन्तर्जगत्को वस्तु-अगत्से जोड़ते हैं । ‘तुम पर्व हो अन्नभेदी शिलासभोंके गरिष्ठ पुत्र’—जैसे अंशोंके आगे ‘चक्रान्त शिला’ का ‘मीन’ जिस फीकी अनुभूति तक पहुँच पाता है वह अकसर छायावादियोंकी याद दिलाता है :—

“नीचे यह महामीन की सरिता
दिग्विहीन बहती है ।

मैं एक, सिविर का प्रहरी, भोर जगा
अपने को मीन नदी के खड़ा किनारे पाता हूँ :
मैं, मीन-मुसर, सब छद्मों में
उस एक अनिर्वच छन्द-मुक्त को
गाता हूँ ।

धन के सप्राटे के साथ मीन हूँ, मीन हूँ—
क्योंकि वही मुझे बतलाता है कि मैं कौन हूँ,
एक बिड़ना मीन
जिसमें मुसर-सपत्ती बासनाएँ”

(‘चक्रान्त शिलासभ’ से)

इसी संवहको अन्तिम कविता—‘असाध्य बोधा’—अज्ञेयकी अन्तक सबसे लम्बी कविता है, और वर्णनात्मक कविताकी दृष्ट्या भी उनकी

हली देन । कथावस्तु का जहाँ तक सवाल है, अत्रेयने उसे न्यूनतम रक्षा—विषय जितो हृद तक आध्यात्मिक क्षेत्र ही है—जब कि सफल पंजाब के काव्यके लिए भावद कथा-तत्त्वका ठोस आधार आवश्यक है । असाध्य बीणा में 'प्रियंवद', 'राजा', 'रानी', 'वज्रकोति', 'गण' आदि शब्दों का प्रयोग है । इन नामों में जितना कहानीपन है, कथानककी सायद उतने अधिक मर्म होता है । साथक प्रियंवदका राज-दरबारमें आना, राजाका उनके सामने असाध्य बीणाका रसवाना, और प्रियंवदका उपयुक्त आत्मसन्धानके पदवाच उसे बाधित राग दे सकनेमें सफल होना—प्राधार-कारण है, जिसमें कविके साध्यक-धर्मकी बुनावट है—

“पर उस स्वर्णित सन्नाटे में
मौन प्रियंवद साथ रहा था बीणा—
महो, स्वयं अपने को शोध रहा था ।
सपन निविड में वह अपने को
सौच रहा था उसी किरीटी-तट की ।

मद्गाम्बुध
वह महामौन
अविभाज्य, अनाप्त, अद्वित, अप्रमेय
जो अन्धहीन
सब में गाना है ।”

('असाध्य बीणा' से)

इस कविताकी रूप शैली में मात्तार्थपर आध्यात्मिक है, जिसमें काँची प्रकल्प-रचना हुई है, लेकिन वर्णनमें सायद कथा-तत्त्वके अभावके कारण, योही एकरसता मालूम पड़ती है । इसमें सन्देह नहीं कि 'असाध्य बीणा' की सीमा, मननशील रूप बहुत-कुछ इसी छन्दके कारण सम्भव हो सकती है, लेकिन वर्णनमें कथा जितनी भी है, ठीकसे नहीं उभर पाती । कथा-

तत्त्व और अधिक होता तो शायद यह एकरसता दृष्ट जातों, लेकिन जिन
 रूपमें 'असाध्य बीणा' हैं उससे यही लगता है कि भावों और स्वतोंके
 अपेक्षाकृत हलके-भारी निर्वाहके लिए सत्य अत्यधिक समतल है। समस्त
 है इस सम्बन्धकी कविताके लिए बगिक छन्द अधिक उपयुक्त रहता,
 अधिक उन्मुख लयमें, हो सकता है, इन अंगका 'वर्णनात्मक बिनन्दन'
 बेहतर निभता। कविताके गहरे आध्यात्मिक रंगमें कहानी, या बल्लुएँ,
 या लोग, ठीकसे घुलमिल नहीं पाते, अलग तीरते हुए लगते हैं।
 'अपनके पार द्वार' किसी भी ऐसे पाठकको अज्ञेयका नाभ्य-अस्तित्व
 नये सिरेसे आँकनेके लिए प्रोत्साहित कर सकता है जो उनके कृतित्वमें
 गम्भीर रुचि लेता रहा है। इस संग्रहमें कई ऐसे स्थल हैं जो 'दूरी पाव-
 पर क्षण भर' से भा पहलेके अज्ञेयकी याद दिलाते हैं; साथ ही 'ब्रह्मन्
 दिला' की काव्ययोजना तथा 'असाध्य बीणा' से ऐसा भी आभास होता
 है कि कवि—जिसको काव्य-प्रतिभा अबतक केवल छोटी कविताओंके
 माध्यमसे ही व्यक्त हुई है—अब एक नूतन माध्यमकी खोजमें है।
 आवश्यक नहीं कि वह सुनिश्चित प्रबन्ध रचना ही करे, लेकिन प्रबन्धकी
 'शान्ति बिनन्दन' भी उसको काव्य-चेतनाको एक नया मोड़ दे सकता है।



नलिन विलोचन शर्माकी कविताएँ*

नलिन विलोचन शर्माकी कविताएँ 'नकेन' अथवा 'नकेन के प्रपञ्च' में
 हैं। इस संग्रहके नामके आधारपर 'नकेनवाद' अथवा 'प्रपञ्च-
 की चर्चा की जानी रही है और कविताओंकी कविताओंको 'नकेन-
 अथवा 'प्रपञ्चवाद' कहकर एक अलग प्रकारकी कविता-धारामें
 देवा आग्रह दिखाया जाता रहा है। वस्तुतः हिन्दी कवितामें यह
 'नकेन' और 'प्रपञ्चवाद' नामकी कोई चीज नहीं रही। ऐसी कोई
 धारा नहीं है तो यह प्रयोगवादकी ही। नलिनजी और उनके
 कवि अपनी कविताओंको प्रयोगवादके संग्रहक ही मानते रहे
 । यही कवितामें प्रयोगकी अवधारणाको उन्होंने पूरी तरह समझ
 लिया। वे कविताके लिए प्रयोगकी आवश्यकता ही नहीं मानते
 । वे प्रयोगके प्रति कविताके अस्तित्वको ही नहीं स्वीकार करते।
 अतिसिद्धि हमें उनके लिए अर्थ नार्थना

। प्रयोगके परिप्रेक्ष्यमें रखकर ही उनकी
 पंक्तों की जा सकती है। इसका कारण भी
 है जब अपनेकी दृष्टिः प्रयोगवादी बनता है
 प्रयोग-प्रधान बनलाना है सब हम उनके
 कविताओंकी प्रयोगकी समीचीनपर रखकर
 'नकेन के प्रपञ्च' का दूसरा किन उसके

नकेन के प्रपञ्च में संकेत

नलोचन शर्माकी कविताएँ

तत्त्व और अधिक होता तो शायद यह एकरसता दब जाती, लेकिन रूपमें 'असाध्य बीणा' है उससे यही समता है कि भावों और अपेक्षाकृत हलके-भारी निर्वाहके लिए लय अत्यधिक समतल है। है इस सम्बन्धकी कविताके लिए वर्णिक छन्द अधिक उपयुक्त अधिक उन्मुक्त लयमें, हो सकता है, इस ढंगका 'वर्णनात्मक बेहतर निभता। कविताके महारे आध्यात्मिक रंगमें कहानी, या या लोग, ठीकसे धुलमिल नहीं पाते, अलग तीरते हुए लगते हैं।

'आंगनके पार द्वार' किसी भी ऐसे पाठकको अज्ञेयका काव्य-मये तिरसे आंकनेके लिए प्रोत्साहित कर सकता है जो उनके गम्भीर रुचि लेता रहा है। इस संग्रहमें कई ऐसे स्थल हैं जो 'हरे पर क्षण भर' से भी पहलेके अज्ञेयकी याद दिलाते हैं; साथ ही 'दिला' की काव्ययोजना तथा 'असाध्य बीणा' से ऐसा भी आभा है कि कवि—जिसको काव्य-प्रतिभा अक्षरक केवल छोटी कवि माध्यमसे ही व्यक्त हुई है—अब एक बृहत्तर माध्यमकी ओर आवश्यक नहीं कि वह मुनिदिष्ट प्रबन्ध रचना ही करे, लेकिन प्रदिष्टा में किन्तुन भी उसकी काव्य-चेतनाका एक नया मोड़ दे सकता



नलिन विलोचन शर्माकी कविताएँ*

नलिन विलोचन शर्माकी कविताएँ 'नकेन' अथवा 'नकेन के प्रपद्य' में संगृहीत हैं। इस संग्रहके नामके आधारपर 'नकेनवाद' अथवा 'प्रपद्यवाद' की चर्चा की जाती रही है और नलिनजीकी कविताओंको 'नकेनवादी' अथवा 'प्रपद्यवादी' कहकर एक अलग प्रकारकी कविता-धारामें रख देनेका मापह दिखाया जाता रहा है। यस्तुतः हिन्दी कवितामें यह 'नकेनवाद' और 'प्रपद्यवाद' नामकी कोई चीज नहीं रही। ऐसी कोई कविता-धारा रही है तो वह प्रयोगवादकी ही। नलिनजी और उनके सहधर्मी कवि अपनी कविताओंको प्रयोगवादके संग्रहक ही मानते रहे और हिन्दी कवितामें प्रयोगकी व्यवधारणको उन्होंने पूरी तरह जमकर स्वीकार किया। वे कविताके लिए प्रयोगको आवश्यक ही नहीं मानते। रस प्रयोगसे परे कविताके अस्तित्वको ही नहीं स्वीकार करते। ऐसी स्थितिमें हमें उनके लिए अन्य नामोंका एकत्रोकरण नहीं करना चाहिए। प्रयोगके परिप्रेक्ष्यमें रखकर ही उनकी कविताओंकी विवेचना ही करते जा सकती हैं। इसका कारण भी साफ है। आखिर कोई कवि जब अपनेकी स्पष्टतः प्रयोगवादी कृता है और अपनी कविताओंकी प्रयोग-प्रधान बतलाना है तब हम उसके कवि-व्यक्तित्व और सकी कविताओंको प्रयोगकी जसोटीपर रखकर ही क्यों न पारखें? नलिन 'नकेन के प्रपद्य' का मूल्यांकन उसके संग्रहके पूर्व कुछ इस दंगकी

* 'नकेन के प्रपद्य' में संकलित नलिनजीकी कविताएँ

अहमदाबादी और लखनऊवादीमें किया गया था कि उसमें कोई निश्चय नहीं निकाला जा सकता था और एक प्रचारमें उनके प्रति कविताके आवा-
दकोके बीच कोई धारणा हो नहीं बन सकी थी। यद्वातिक कि एक ही
तिथिके दो विचारक परस्पर विरोधी मतोंका प्रतिपादन उनके विषयमें
करते देखे गये। फिर जब प्रयोग-युगका एक दशक बीन गया और प्रयोग-
वादकी बात 'नयी कविता' की नयी चर्चामें दब गयी तब ही दासद
दुमरी आवश्यकता भी न समझी गयी कि सही अर्थमें प्रयोग-युग और
प्रयोग-प्रधान कविताका विवेचन किया जाये।

यह साफ़ साक्ष्य है कि नलिन बिलोचन शर्माने कविताके लिए
प्रयोगको अनिवार्य माना। प्रयोग उनके लिए साध्य था। इसी आधारपर
उनके सहपाठियोंने अपनेको प्रयोगवादी घोषित किया और 'तार सप्तक'
के माध्यमके अज्ञेयको प्रयोगशील। कारण अज्ञेयने प्रयोगको साध्य न
मानकर साधनके रूपमें स्वीकार किया था। एक अर्थमें 'नकेन' के
प्रयत्नकारोंका तर्क समुचित भी लगता है कि जो कवियोंके लिए प्रयोगको
साध्यके रूपमें स्वीकारता है वह प्रयोगवादी है क्योंकि प्रयोगसे उसका
साध्य कभी भी छूटनेका नहीं है तथा जो कविताके लिए प्रयोगको महत्व
साधकके रूपमें स्वीकारता है वह प्रयोगशील है क्योंकि प्रयोगसे उसका माता
एक दिन टूट जानेको भी है, विशेषकर वेनी स्थितिमें जब उसे उपलब्धि हाथ
लग जाती है। प्रयोग किाके लिए अनिवार्य था और कित्तके लिए आवश्यक,
यह दोनों मतोंके साध्यके अध्ययनसे स्पष्ट हो जाता है। इस मानेमें एक सलत-
कहमीके शिकार हिन्दी कविताके पाठक होते रहे हैं। जो प्रयोगशील था
उसे प्रयोगवादी कहा गया और जो प्रयोगवादी था उसे नकेनवादी अर्थात्
जिसके विषयमें कोई धारणा बनानेकी जरूरत तत्काल नहीं समझी गयी
और पुस्तकके माध्यम कविताकी परत होने लगी।

यहूरलाल प्रयोग दोनोंके लिए मान्य रहा—अज्ञेयके लिए भी और
नलिनजीके लिए भी। 'तार सप्तक' के माध्यमसे अज्ञेयके साथ और

छह कवि सामने आये तथा नलिनजीके साथ दो । दो-एक कवि और ये जो इन दोनोंसे अलग थे । कुल मिलाकर इन्हीं आठ-दस कवियोंकी स्थापनासे हिन्दी कवितामें प्रयोग-युगका समारम्भ हुआ है, ऐसा हम मानना होगा । कड़ी बीषमें जाकर इनलिए टूटने लगी कि प्रयोग-युगकी स्वीकृति-के लिए आन्दोलन सहा करनेका प्रयास किया जाने लगा । स्थापना और आन्दोलनके इस घालमेलके विषयमें यदि एक और बात कह दी जाये तो इससे स्थिति अधिक साफ झलक जायेगी ।

प्रयोग-युग (सन् १९४२-'५२) के कालमें प्रयोगकी साध्य अथवा स्थापनाके रूपमें माननेके लिए जो भी बाद-विवाद होते रहे उनमें उतना गहरा मतभेद न था जितना मान लिया गया । दोनों माध्यताएँ एक-दूसरेकी काटनेवाली न थीं और न परस्पर विरोधकी कायम रखनेवाली थीं । दरअसल वे एक-दूसरेकी सहवृत्तिनी थीं और एक-दूसरेकी सम्पत्ति करनेवाली थीं । लेकिन बाद-विवादका घेरा इतना अधिक फैला दिया गया था कि दोनोंके परस्पर विरोधके प्रचारका वातावरण बनने लगा । यह बाद-विवाद पहले तो सिद्धान्तकी सुक्ष्म बनानेके लिए शुरू किये गये किन्तु बादमें चलकर उनके पीछे नेतृत्वकी भावना काम करने लगी । प्रयोग-युगका नेतृत्व कौन करे इसके लिए विचार-विमर्शका सारा वातावरण ही बदल दिया गया ।

महूँ नेतृत्वके लिए होनेवाले विवादोंसे भाग चलकर जो उलझने पैदा हो गयी उससे आज हम सब अलोभाति परिचित हो रहे हैं । यह भूल खड़े हो सत आन्दोलनके कई सिपाही भी स्वीकारने लगे हैं । दर-असल नेतृत्वका विवाद कोई विवाद न था । प्रयोग-युगकी स्थापनामें अज्ञेयता प्रमुख 'घोस' रहा और उनके साथ ही नलिनजी आदि कुछेक कविशोका भी । और इसी सम्पर्क, विन्ननके आधारपर ही प्रयोग-युगकी सम्माननाओंपर दृष्टिराज किया जाना यथोचित है ।

हमें किसी भी कविकी देनकी खजाना नहीं टूट्टरा देना चाहिए ।

अदि हम उसको धारणाको न समझ पायें तो उसे समझनेकी कोशिश करें। कि हिन्दी कवितामें आज केवल लेखककी समस्याएँ ही नहीं हैं, वरन् उमान रूपसे उसके आलोचन और आस्वादनकी भी समस्याएँ हैं। हम जो जानते हैं अथवा सोचते हैं वही एकमात्र सत्य नहीं है। सत्य अपने नेत्रत्वके चिन्तन और अनुभूति तथा अन्यके विचारोंके मनके बोधस ही उत्पन्न होता है। विभिन्न मतोंके आदान-प्रदानसे त्रिम विवेककी उत्पत्ति होती है, वास्तविक रूपसे ही सत्य है। यदि प्रयोग-युगके सत्यको भी हम पहले ही विवेकपूर्ण रीतिसे आँकनेकी चेष्टा करते तो भाग द्वितीय कवितामें इतनी उलझने न होती जो व्यर्थकी है। कम-से-कम अनावश्यक और बेवतकी समस्याएँ न पैदा होंतीं और जो समस्याएँ होतीं वे साफ़-सुथरी होतीं। हमने अपनी गलतीसे जैसे जानबुझकर बहुत-से पक्ष छड़े हुए हैं।

प्रयोगकी माध्यके रूपमें स्वीकार करनेवाले कवियोंने प्रत्येक कविताके लिए पृथक् स्थापत्यकी आवश्यकतापर जोर दिया। एक ही स्थापत्यपर, चाहे वह कितना ही मया क्यों न हो, अनेक कविताएँ न लिखी जायें तथा हर कविताका अपना सा स्थापत्य हो, इस प्रकारकी धारणा रखनेसे 'नकेन'-के कवियोंकी प्रत्येक कविता एक-दूसरेसे कुछ अलग दिखलाई पड़ती है। यह धारणा कवितामें आनुत्तिमूलक मनोकृतियोंको प्रथम नहीं देती और प्रयोगका क्रम इससे टूटने भी नहीं पाता। 'नकेन'के कवियोंके सामने छायावाद और प्रगतिवादकी पक्षोन्मुखी काव्यधाराका प्रवाह था और इनके बीच पर विभिन्न प्रकार के विचारोंकी भावनासे काव्य-जगत् उत्पन्न हो रहा था। इन काव्यको लक्ष्यता समझा एक प्रमुख कार्य था। ऐसी बेहोशीके प्रत्येक सत्र और आदक इन कवियोंने स्रष्टारोंकी रीतिका पालन किया, छायावादकी वैयक्तिकताके खिलाफ टांग तथा पनी वैयक्तिकताका और प्रगतिवादकी सामाजिक धर्मनिरपेक्ष खिलाफ एकात्मिक अर्थवाचका प्रयोग इन्होंने स्रष्टारोंके लिए ही किया। इस दिशामें नरिन विचारोंका समीचीन निम्न-

निविन पंक्तिर्षां दृश्य है ।

“जो पीछे रह गये, गये जो इधर-उधर

रहते होये, रहे ।

जना तैकड़ां कीत दूर

जो त्रिष-अन रक्ष्य-श्राप्य

वे बल मुबद मिलेये ?”

कलरत्—तात्—अंश—दयेत ।”

(‘दूरी काव्या’ से)

अन्तिम पंक्ति ‘बालकता पंजाब मैल’ जो इस अंगरे महमेका अर्थ महत्त दूधकी बेहोशीकी तोड़ना था । बहनेवालेका बाप्याम्बादक शोर्त और उनमें कुछ शोषनेके लिए जीवनेका संभार ही । एकात्मिक अर्थबोध तथा पैनी बेवहिनकताका यही सबसे उदाहरण प्रस्तुत है । बने गले ही बेहोशीके बहनेवाले गिबोको हमसे दर्द और विविन् बनेपनका अनुभव हुआ ही मगर हमने उनकी बेतना मरी मर्ती, मरी ही, जगनी ही वाली मरी । कहना न होगा कि आजकी आपुनिकतासे ही हम यहाँकी उत्पत्ति हुई है । आपुनिकताके प्रायः सभी आमपौरा उपयोग ‘नवेन’ के बहियोने किया है । विम्ब, विच, मिल, बम्ब, पीली आदि मदीकी मापीके अन्तर्निष्ठाके अन्तर्निष्ठा से उत्पत्त ।

माध्यमसे जिस प्रकारकी बलान्तकी उदासीनता और एक दर्दनाक अवस्था-का रूप सामने उभरकर आता है, वह नये ढंगसे सोचनेके लिए आस्वादक-को बाध कर देता है। इसी प्रकार एक दूसरी कविताकी आरम्भिक पंक्तियाँ नये विम्बको प्रस्तुत करती हैं :

“प्रत्यूष की नौली,
घब्रों भरी चान्ति,
क्षितिज की गंजी चाँद।”

(‘प्रत्यूष’ से)

क्षितिजके मूनेपनमें गंजी चाँदके विम्बका उभरना नये चिंतन और नयी अनुभूतिके कारण ही सम्भव है। विरोधकर उस कालमें जबकि एक छायावादी क्षितिजको ‘रंग-विरंगे-चित्र’ के रूपमें और एक प्रगतिवादी उसे ‘लाल भाग’ के रूपमें देखता है। तुलनात्मक दृष्टि डालनेपर इनका अन्तर अधिक स्पष्ट हो जाता है।

नयी अनुभूति, नयी संवेदना और नये सौन्दर्य-बोधको नये शिल्पके माध्यमसे अभिव्यक्त करनेका प्रयास नलिनजीने जिस प्रकार किया है, वह प्रयोग-युगकी विविधताकी उभारकर आस्वादकके सामने रखता है। उदाहरणके लिए उनकी एक पूरी कवितापर दृष्टिमान कर लेना समुचित होगा—

“बालू के दूह है जैसे बिलियाँ भोयी हुई,
उनके पंखों से सहरेँ ढीठ भागतीं।
मूरज की खेती चर रहे मेघ-मेंमने
विश्वय, अचकित।
मे मटासून्य मे चल रहा—
पीली बालू पर जंगम बिन्दु एक—
तट-रहित सागर एवं अम्बर और धरती के
बाल-ग्रन्त जमी मध्य से होकर।

मेरी गति के अवशेष एकमात्र

ललित थे होते :

सिगरेट का धुआँ वायु पर;

पैरों के झंक घालू पर

टंकित, जिन्हें प्यार भर देना आकर ।”

('सागर-सन्ध्या')

इस कवितामें अनुभूति, संवेदना और चिन्तना नयापन अपनी गहराईके साथ उभरा है । जीवनका एक साधारण दृश्य भी अपने भावमें महत्वपूर्ण है—सागरका नया कवि इसे सुलकर घोषित करता है और मलिनश्रीके कविके लिए भी सागरके किनारे टहलकर व्यक्त कर बी जाने-वाली सौम्य अपने-आपमें दृढभी महत्वपूर्ण है कि वह कविता ही बन जाती है । नये विश्व और उपमानोंके माध्यमसे उसका कवि नयी अनुभूतियोंकी बड़ी सीधताके साथ आगूत कर देता है । “दशमों उड़ता हुआ सिगरेटका धुआँ” और “बालूपर अक्षित होनेवाली पैरोंकी छाया” कविनी रीति अक्षयित व्यक्त निदान है जो मिटकर भी नहीं मिटते । दृढभी-भी जनकही आगूत कौन ध्यात देता है ? “बालूके दूँ” पर “सूरज” और “शेष” के कार्यकलापोपर कभी छायावादके कवियोंका ध्यान भी गया था लेकिन उनकी दृष्टिका मन्दर्भ दूधरा था । यहाँ छायावादी और प्रगतिवादी कवियोंने तुलना करनेपर नयेपनके आकारका सहज ही बोध हो जाता है । सिगरेटके बस सोचते हुए टहल लेना अर्थार्थ है, नया अर्थार्थ ही वह सीमित । वह अर्थार्थ छायावाद और प्रगतिवादके दो अर्थार्थने निरक्षय हो भिन्न है । कविताको पूर्ण परिधि ही अपने पूर्वकी कविताके दूर का पक्षी है । इसीलिए कुछेक छायावादके प्रवर्तकोंने ऐसी कविताको कविता माननेसे इनकार किया था । लेकिन सागरका आस्वादक ऐसा नहीं सोचता । वह उस बालूका प्रतिनिधित्व करती है जब कवितामें एक नया दृग् करवटें ले रहा था— सोचना इन और है ।

इस बातचीतके दौरान 'नरेन' के कवियोंकी जो एक अन्य विशेषता है भाषाके प्रयोगकी, उसके सम्बन्धमें भी कुछ कहना आवश्यक हो जाता है। भाषाके प्रयोगके मामलेमें वे बहुत सजग रहे हैं और विविध भी प्रयोगों) अपभ्रंशों न कह दिया जाये इसकी ओर सतर्कता रखनेके ध्यान उन कवियोंका रहा है और वास्तवमें उन्होंने जो कुछ भी निष्ठा उनके स्वरूप-निर्माणमें, उसके स्थापत्यमें, अभिव्यक्तिमें, गीतोंमें, भारतीय यतासे दूर आनेकी अभिलाषा दृष्टिगोचर नहीं हुई। इस दृष्टिसे उनका भाषामें भारतीयताके रंग भरपूर ढंगसे मिलते हैं। सीधे-सारी बातचीतकी भाषाके शब्द 'सङ्क', 'दुनिया', 'रिश्ता', 'बिजलीके तन्ने', 'टेबल', 'कीयसा', आदि नलिनजीकी कविताओंमें मिलते हैं। नलिनजीने उन्हीं शब्दोंका भी खूब घट्टलेसे प्रयोग किया है। 'मेजवान', 'हाजिर', 'किलबिल', 'कलम', 'इतमीनान', 'बदमा', 'नाप-जोस-बदन', 'बुजुग', आदि शब्द उनके प्रिय हैं। उनकी भाषामें किसी प्रकारकी संजीदगी नहीं शील पड़ती है। अंगरेजोंके शब्द यथा 'ट्रेन', 'इण्टरका डब्बा', 'लाउड स्पीकर', 'ईञ्जेल और बुकना', 'कैनवस', 'लैण्डस्केप', 'सेक्रेटे-रियट', आदि भी उनकी कविताओंमें प्रयुक्त हुए हैं। और प्रचारकी भाषा आजकी कविताकी भाषा है। ऐसी भाषाकी उत्पत्ति प्रयोग-युगसे ही हुई है जिसने भाषाके क्षेत्रमें भी नये मोड़को जन्म दिया। परन्तु नलिनजीकी भाषाकी इससे भी अधिक विशिष्टता यह है कि उन्होंने संस्कृतके शब्दोंका प्रयोग भी खूब किया है। संस्कृत शब्दोंके प्रयोगके चलते उनकी भाषा औरसे कुछ भिन्न दिखलाई पड़ती है—स्वयं प्रयोग-युगके कवियोंकी भाषासे ही। संस्कृत शब्दोंका प्रयोग हिन्दी कवितामें निरन्तर और एक लम्बी अवधिसे होता रहा है। छायावादके कवियोंकी भाषाकी विशिष्टता संस्कृत शब्दोंकी प्रधानतासे सुरक्षित रही, प्रगतिवादी कवियोंने भी संस्कृत शब्दोंका प्रयोग खूब किया है। सब आप पूछ सकते हैं कि नलिनजीकी भाषाकी विशिष्टता क्या रही ?

नलिनजीने भाषाको प्राञ्जलताके लिए बहुत-से ऐसे संस्कृत शब्दोंका प्रयोग किया है जिनका उपयोग बहुत ही कम किया गया था और एक-दो-तीनों के अतिरिक्त-जैसे थे : 'दिव्योक्त', 'धूलप', 'यान्त्रीशक्ति', 'प्रत्यय', 'संगीत-स्फार', 'मण्डोदक-कला', 'परिमृदित', 'साध'—जैसे शब्दोंका प्रयोग कम ही हुआ है। नलिनजी ऐसे गरिष्ठ शब्दोंको बड़ा ही प्यार होकर अन्य शब्दोंके बीच सम्राते थे ताकि उन्हें हलकके नीचे उतारनेमें कठिनाई न हो। इस दिशामें उनकी भाषा प्रबुद्ध चिन्तनकी अपनेमें साक्ष्य कर लेती थी और यह छायावादी कवियोंसे बिलकुल अलग नकी सिद्धी सिद्धिना थी। 'नकेनके प्रपद्य' में संगृहीत भूमिका 'पसपदा' शब्दसे सम्बोधित की गयी है। यद्यपि 'पसपदा' शब्द अपने-आपमें केला और मार्मिक है, इसको पुत्रि 'भूमिका' शब्दसे नहीं हो सकती, न्तु यह अभी बहुतोंके हलकके नीचे नहीं उतर सका है।

एक पूर्वपरिचित सन्दर्भमें नलिनजीकी कविताओंकी कुछ विशेषताएँ देखा ही जायें तो बात और सीधी तरहसे समझमें आ जायेगी। व्यंग्य, जना, प्रवाह, लयामकता, भावनात्मक संवेग तथा विचारपटुता आदि-दृष्टिमें भी उनकी कविताएँ कविताकी परिभाषामें सहज ही गिनी जाने सकें हैं। व्यंग्यका उदाहरण देलिए—

“एक किमट्टी चिहिया,
 धन्वकार में पयहारी,
 जाके दूर घोलले से कितनी,
 भटकती हुई अँधेरे में
 जैसे कलकत्ते में लो गयी पाँच साल की बच्ची ।
 मने देखा नहीं कीध-वध
 मो मे न तो ।
 और न ..

जितना होगा वास्तविक का :
दृष्टि में तटस्थता उदात्ता ।”

('गीता-दर्शन' से)

व्यंजनाका उदाहरण इन पंक्तियोंसे मिलता है—

“पुन बहून बडतो है
घाम के अलावा भी,
गाय के बिना भी ।”

('धूलप' से)

यहाँ सीधी-सादी रीतिसे व्यंजनाकी उत्पत्ति की गयी है । 'घाम' और 'गायो के बिना' वाक्य ध्यान देने योग्य है जो व्यंजनाको सूक्ष्म बना देते हैं । प्रवाहको दृष्टिसे इन पंक्तियोंका रूप देखिए—

“मात्र वर्ष भोग्य साय का
अन्तिम दिवस है, किन्तु
कैसी उदासीनता हृदय में ।
बल अलगा के लिए कहेंगा
प्रमाण । प्राण नाश्ते नहीं क्यों
इन मयूरोके समान ?
नयनों में प्रिय का रूप,
गति छटपटाती नहीं चरणों में ।”

('रामगिरी' से)

यहाँ कविताकी संगठन-पद्धतिपर फिर गौर किया जा सकता है । लयात्मकता और भावनात्मक संवेगके उदाहरण-स्वरूप नलिनजीकी एक पुरी कविता 'गीत' उद्धृत करना समुचित होगा । कविता है—

“दृष्टि जा पाये जहाँ तक
रामने हो भूमि ऐसी
सिर्फ बालू, धूल

अगम्य दूर-दूर बबूल
 झूलमय दी-भार दीर्घ ।
 परम विरहो के नयन-सी झुलता,
 हृदय जैसी झुलता
 निरिह; भारों धोर
 हो रहा उपहास उजो
 ऐसी उपेक्षा बाधु मे ही ।”””
 सामने प्रतिफल रहो तुम,

सामने, या, भूमि ऐसी—”

और ऐसी ही दिगार्य, बाधु ऐसी ।

इस कविताको पूरी सीमा लघात्मकता और भूमिपर लक्ष्य की गयी
 है, इसलिए इसका सारा स्थापत्य ही नील और धारदार-प्रधान ही
 गया है ।

विचारपट्टाको एक सरल-सी अभिव्यक्तिके माध्यमसे इन पवित्रधर्मों
 देख लिया जाये—

“मे विन्दो की पूँजी का
 घुम है । वासनाएँ
 मरें नहीं, चाहता यही है ।
 आनन्द उठा लूँ और कुछ भी
 देना न पड़े, नीमता ही ऐसी ।
 लेकिन कीमत अदा करनी ही पड़ती है
 दिल की घड़कनों के सिकनों मे
 गिनने पर वे घटते है
 मे व्याकुल रोता हूँ,
 कुछ और घट जाते है !”

('दानि' से)

यहाँ जीवनकी नदरताको छायादिपोंने सर्वथा पूर्ण, ए
 शिल्प, नये चर्यमें अभिव्यक्त किया गया है ।

नलिनजीकी कविताओंका अध्ययन हम 'नयी कविता'की दृष्टि
 कर सकते । लोत्र, सौन्दर्यबोध, मृत्यु आदिके मामलेमें उनके युग
 ऐतिहासिक पीठिका है जिसके बिना आजकी मान ही नहीं की जा
 प्रत्येक युगकी अपनी सीमाएँ होती हैं पर हमने जैसे उनके युगके
 सम्यक् संयते विचार ही नहीं किया । मैंने बातचीतका यह वि
 इसलिए रखा कि नलिनजीकी कविताओंपर पुनर्विचार ही । इन क
 मैंने नलिनजीकी कविताओंकी श्रुतिबिधा नहीं दिल्लायी, वह इ
 बातचीतके दौरान अवसरकै वैसे श्रुतिबिधा ही दिल्लायी जाती
 जो पक्ष छूट गया था मैंने उसे आपके सामने रखा है । मगर अ
 उनकी कविताओंपर बातचीत ही करते आये हैं, उल्लेख है ।
 धालीचनात्मक निदग्ध लिखे जायें—उल्लेखियों और अभाव
 देते हुए ।

एक सुसम्बद्ध परम्पराका विकास*

नयी कविता इस अर्थमें नयी कही जा सकती है कि उसने 'पैटनिशम'-की समाप्त किया। आजतक कविता या तो पैटर्नमें लिखी जाती रही है या फिर उसे पैटर्नमें वर्गीकृत किया गया है। लेकिन आजकल लिखी जानेवाली हिन्दी कविताका अपना कोई पैटर्न नहीं। वह सम्भवतः अभी कोई पैटर्न बना नहीं सकी है।

पैटर्न तभी बनता है जब कि किसी बहुसंमत विचारधारा अथवा अभिव्यक्ति-प्रणालीका प्रचलन हो। हिन्दीमें यह पैटर्निशम प्रगतिशील-युग तक रहा। लेकिन देशकी राजनीतिक परिस्थितियोंके परिवर्तन और जनतन्त्रकी स्थापनाके कारण देशके केसकोंमें किसी सुप्रबद्ध विचार-धाराका जन्म नहीं हो सका और परिणामस्वरूप उसे कोई पैटर्न प्राप्त नहीं हुआ।

आज पूरे देशमें इस प्रकारके पैटर्नके अभावसे जन्म लेनेवाला साहित्य सृजित हो रहा है।

नये पैटर्नोंको जन्म देने या पुरातन पैटर्नको पुनर्स्थापित करनेके लिए अनेक लेखक प्रयत्नशील हैं और नये पैटर्न या किसी पुनर्स्थापित पैटर्नकी स्थापनाकी पूर्वपीठिकाके रूपमें आजकल थोड़ा लिखा जा रहा है वह नये साहित्यके नामसे सम्बोधित किया जा सकता है।

अब नये लिखे जानेवाले इस आधुनिक साहित्यमें पैटर्नको जन्म

* दिग्गन्त : त्रिलोचन शास्त्री

देनेकी क्षमताके सम्बन्धमें प्रश्न उठ सकता है। और इसके उत्तरके लिए हमें बदलकर आनेवाले तरकों और स्थापित होनेवाले मूल्योंको एक घाट जाँचना पड़ेगा।

दिग्गन्त'में सप्रतीत कविताएँ पुराने पैटर्नमें कोई नया योगदान देने हो (विचारकी दृष्टिसे) सो बात नहीं। व्यक्ति और समाजके बीचकी पारस्परिक सम्बन्धवाली बात समाजमें व्यक्तिकी उपेक्षा और उसकी अपेक्षाओंका अनादर कोई नयी सत्थानुभूति नहीं है लेकिन टेकनोक्री और निवेदनकी दृष्टिसे 'दिग्गन्त'का अपना महत्त्व है। टेकनोक्रीकी दृष्टिसे नयी कवितासे पहले ही नये प्रयोग किये जा चुके थे। भावा और टीलके बदलनेमें प्रगतिवादाने बहु क्रान्ति कर दी जो नयी कविताका मार्ग प्रदरत करनेमें महायत्न हुई। लेकिन नयी कविताले अपनी अलग दौली निर्माण न करते हुए भा आत्रकी प्रचलित शब्दावली छोड़कर और अग्रिम्यक्ति प्रणालीकी आगे बढ़ाया है। इन दृष्टिमें नयी कविताकी एक विशेषता है कि राजनीति-प्रधान शब्दावलीमें उसने कविताको सुन किया और उसकी जीवनकी शब्दावलीमें सजाया।

छन्दोंकी दृष्टिमें कोई विशेष अन्तर और नयापन प्राप्त न हीं। बावजूद भी नयी कविताकी एक देन अवश्य है कि उनमें नव छन्दोंकी प्रतिपत्ताको हटाकर उन स्वाभाविकता प्रदान की।

असह्यारहित बणद सीलीमें उसन काही योगदान किया है। लेकिन आत्रके युगमें केवल टेकनोक्रीका पैटर्न मानकर बाव नहीं चल सकता। आत्रके युगकी कवितामें युगकी सारी वास्तविकताया समावेश होनेपर ही वह युग-वाहिनी हो सकती है।

'दिग्गन्त' की कविताएँ इसलिए महत्त्वपूर्ण नहीं है कि उनको कविने तथाकथित एक अंदरेकी छन्द 'गानेट' में लिखा है बल्कि वे इनलिपु महत्त्वपूर्ण है कि उनमें कविकी अग्रिम्यक्ति बिना कीटिपताके सुननेमें ही सरा सना बनकर चलक उठे है। उनको अनुभूतिही वास्तविकताया

विशेषके रंग

थोड़े से व्यपन्न होनेवाले विचार-स्फुलियोंमें दम्य करनेकी शक्ति है। उसकी पंक्तिपंथोंमें बाहरी जगत्की दरौंचये कुलकुला उठनेवाले मनकी संवेदनाओंकी तीव्रता है। विभीषण विचारोंको उलझाकर व्यस्पष्टताकी ओटसे शिकार नहीं करते। उनके मनपर वास्तविकताके सम्पर्कसे जो परिणाम आये उन्हेंनि उनको विलकुल बातोंकी तौरपर कह दिया और उनका यह कथन 'दिगन्त' की कविताओंके प्राण बन गया। 'नयी चेतना' का कवि जहाँपर सूझे टट्टरेकी तरह खुदखुश उठता है, 'दिगन्त' का कवि उसी भूमिपर लहलहाते लगता है।

'दिगन्त' के ६४ पृष्ठोंमें कविके अनेक विषयोंपर लिखे गये सानिट संघहित हैं। व्यक्तिगत अनुभूति, राजनीतिक विचार, शब्दविज्ञ, पटनाएँ स्मरण, प्रेम और प्रशस्तियाँ इस प्रकार कविके इस संग्रहमें विभिन्न प्रकारके अनुभवोंका संकल्प एक स्थानपर एकत्रित है।

आजकी 'नयी कविता' में वैयक्तिक चेतना और मनकी अन्तर्गुहामें आन्दोलित अविनयत समस्याओंकी प्रधानता होती है। 'दिगन्त' में इस प्रकारके ऐकान्तिक अनुभूतियोंके सानिट भी हैं। लेकिन ये 'नयी कविता' की विशेषताओंमें भिन्न एकदम सौधे और एकरम सञ्चये। जतने विचारोंका बोझ और अस्पष्टताका सर्वथा अभाव है। राजनीतिक सानिटमें कविता पूर्वदृष्ट हालके शिवा नहीं रह सका है। कविकी राजनीतिक माध्यमार्ग उसके विकर्षक मार्ग बन जाती है और वह निर्व्यपन्निक रूपसे समस्याको देखनेसे पड़ते ही अपनी मान्यताओंसे आग्रान्त हो जाता है। इस प्रकारके प्रभावोंसे कविताकी स्पष्टतामें सो दोष आता ही है परन्तु साथ ही कविकी एक आत्मवंचनाकी भी थोटा सहनी पड़ती है। कवि-कर्म और राजनीति अन्वेष्याधित होते हुए भी दो भिन्न मार्ग हैं। राजनीतिकी सोमाओंमें पनपनेवाले सामाजिक मनको वैयक्तिक विशेषताएँ उसकी नीलिक संवेदनाओंमें होती है। व्यक्तिकी सामाजिक समस्याओंके अलावा उसकी अपनी कुछ ऐसी समस्याएँ भी होती हैं जिनका सोधा लगाव राजनीतिसे होते

हुए भी वह कविको एकदम अविनयन समझाएँ होनी है तथा कुछ सामा-
जिक समस्याएँ ऐसी भी होती हैं जिनको कवि व्यवहारमें अपने व्यक्तित्व
द्वारा व्यक्त करना पड़ता है। इन प्रकारको समस्याओंपर राजनीतिक मान्यताएँ
अपना रंग इतना गहरा चित्र देती हैं कि वह यथासंभव दूर मुटोपियन बन
जाती हैं। 'दिग्गन्त' को इन प्रकारको कविताओंमें यह दोष है। 'दिग्गन्त'
में बहुत-से मनोरम शब्द और प्रभावशाली चरित्रविवरण भी हैं। इन चित्रोंको
आँकनेमें कवि पूरी तरह सफल हुआ है। बरदानकी रातमें घिरकर घुम-
इनेवाले सैयोंमें नृत्य-रत्ना बिजलीके चरित्रविवरण, निशितरको एकान्त रातको
नोरव बस्तो और रात्रिके सुनसानकी आत्माके विषय कविने बड़े ही मनोहर
रूपसे उतारे हैं।

कुछ सॉनेट केवल कित्ती घटनाके विषय और स्मरणपर भी हैं, जो
वास्तविकताके अत्यन्त निकट होनेके कारण अत्यन्त सजीव, मानसिक और
संवेदनशीलकी भाँति प्रतीत हैं। 'दिग्गन्त' की कविताओंमें जब कवि
गाता है तब कविताएँ उदात्त हो उठती हैं और जब राजनीति अथवा एक
उपदेशक गाने लगता है तब कविताएँ घुटनेके बल चलने लगती हैं। 'ईश्वर'
है या नहीं; धर्म अफ्रीमकी प्रतिक्रिया है। भूख और दरिद्रताका डिम्बेदार
समाज है, ये सब पुराने नारे हैं। वैसे पुराने नारोंमें दृष्टि और अनुभवोंकी
मौलिकता नयापन भरकर नयी कविताओंको जन्म देनेका सामर्थ्य रखती है
लेकिन पुराने नारोंको केवल सूत्रोंके आधारपर जाँचनेसे कविको मौलिकता-
को गहरा धक्का लगता है और दिग्गन्तकी कविताओंमें ऐसा हुआ है।

भारतीय 'काव्यशास्त्र' की कसौटीपर सॉनेट नामक छन्द एक नये
छन्दके रूपमें खरा नहीं उतरता क्योंकि भारतीय छन्दोंकी विभिन्नता
उनके अभाव, गति, यति और लयमें है। पंक्तियोंकी संख्या और मुक्तके
अभाव और हेरा-फेरीसे छन्दका रूप नहीं बदलता। अंगरेजोंका सॉनेट भी
ऐसा ही एक बोगस छन्द है। 'दिग्गन्त' में सब सॉनेट ही हैं और 'दिग्गन्त'के
सॉनेटमें कविको प्रयोगशीलता काफ़ी खरी उतरने है। 'दिग्गन्त'के सॉनेट

हिन्दीमें लिखे जानेवाले अन्य सानिटोंकी अपेसा अधिक सफल है । भाषा और भावमें स्पष्टता, सुपरामन एवम् सरतीव है । कविने अपनी भाषामें भावोंको ढाला है, भावोंको भाषापर हावो नहीं होने दिया है । बोलचाल के शब्दोंमें ऊँची किस्मकी कविता लिखना टेडी सीर है लेकिन त्रिलोक शास्त्रीकी इसमें पूरी सफलता मिली है ।





यथार्थकी पहचान

• •

सुन्दर पके फलमें कीड़े

'नदीके द्वीप' दो बार पढ़ चुका हूँ। दोनों बार इलाहाबादसे हैदराबादकी राहमें। पहली बार प्रायः साल-भर पहले, दूसरी बार साँपिछली रात। दोनों बार मुसफर उसका पहला प्रमाण पड़ा। दोनों। मैं 'भीषा', पहला 'भीषा'। इस बार तो इतना कि, यद्यपि 'कल्पन सम्पादकको प्रायः साल-भर पहले ही इसकी आलोचना लिखनेका कल्प चुका था, लिखे बगैर न रह सका : यानी उसमें इतना 'भीषा'—'दूषा' 'भीषा' शब्द बिना पाठक समझेंगे, मेरा नहीं जैनेन्द्रजीका है जो उन्होंने शिवदानसिंह चौहानको पत्रमें लिखा और जो उन्होंने स्वयं मुझसे भी किया। चौहानजीने उसे 'आलोचना' (वर्ष १, अंक २, जनवरी १९५२) छपा था। उसे पहली बार मैंने अभी-अभी पढ़ा है।

'नदीके द्वीप' अज्ञेयका दूसरा उपन्यास है। उनका पहला उपन्यास 'दोहर-एक जीवनो' मुझे बड़ा अच्छा लगा था, सिद्धान्ततः भी, पर्यन्त उनकी रीतिरिक्तताका ग्यास बड़ा ग्यापक है। मैं अज्ञेयके कृतित्व छनकी कलाका कामल हूँ; उनके दृष्टिकोणका बेमोड़ विरोधी। इसमें निश्चयका सन्देह नहीं होना चाहिए। कृतिके दो पक्ष होते हैं : कला-और सिद्धान्त-पक्ष। साहित्य या कलामें केवल सिद्धान्त-पक्ष नहीं चल सका था। पर सिद्धान्त-विहीन कला-पक्ष हो सकता चल सकता है, सिद्धान्त-विरोधी कला-पक्ष भी। इसी दृष्टिसे सिद्धान्त

* नदीके द्वीप : 'अज्ञेय'

अप्रतिगम्य—प्रतिगामी शब्द—साहित्य (जैसे अतीत 'ब्यासिक') की हम प्रसंगा करते हैं, उसमें रस लेते हैं । महान् साहित्य दोनोंमें बड़कर है, वह जिसकी कलाकारिताका स्वर उदात्त-कल्याणकर सामाजिक सिद्धान्त हो ।

सिद्धान्तके पक्षमें—मेरे सामाजिक दृष्टिकोणसे—अज्ञेयमें हास हुआ है, कलाके पक्षमें उत्तरोत्तर विधात । उनकी कला मंत्र गयी है । कलाको स्वयंस्या प्रयोग-प्रधान है, रूपायित होकर ही विकसित होती है, मंत्रकर ही प्रौढ़ होती है । उसमें 'मिनर्वा बार्न इन पेनोप्ली' का-मा कोई सिद्धान्त आचरित नहीं होता । 'दोस्तर—एक ओबनी' में दोनों पक्ष सबल हैं, वह कृति महान् है । पर सिद्धान्त-यथा नगण्य अववा विद्रुप होनेके कारण 'नदी-के द्वीप' महत्तर तो नहीं ही हो सवा, उस स्तरसे विप्रस्थित भी हो गया, ऋपुत । उसका कला-पक्ष अधिक गठा है, अधिक कोमल, अधिक तरल, अधिक द्रव, अधिक मोहक है । यह मेरी 'प्रतिज्ञा' है । लेखका अगला भाग उसीकी 'व्याप्ति' है, उसका निष्कर्ष उसीका 'जिगमन' ।

कला-यक्ष क्यों ? साहित्य क्या कला है ? परम्परया दोनों कुछ भिन्न हैं—'साहित्यसंगीतकलाविहीनः' पदमें तीनोंके पृथक्त्वका बोध है । क्योंकि तीनोंकी पृथक्-पृथक् भाव-सम्पदा है, भिन्न-भिन्न रसबोध है, अनेक-तम दर्शन है । भाव-सम्पदा व्यञ्जनाकी वस्तु है, तीनोंकी अपनी-अपनी; रसबोध अन्तरंग-ज्ञापन, प्रवाह-प्रभाव, 'भीमने' की निष्पत्ति है, अपनी-अपनी; दर्शन आकृतिकी है, कोरण-रूपायनकी, छन्द-राग-वर्णकी, अपनी-अपनी । यही आकृति, दर्शन, रूपायन साहित्य और कलामें, फिर दोनोंकी संगतिमें भी, सांनिध्य स्थापित करते हैं । इसीसे साहित्यकार कलाकार भी हो जाता है, समाहित्य ('शिबिलसमाधिदोष'—देखिए 'मालविकाग्नि-मित्र' और 'शुक्रनोति'—विरहित, घुट्ट) सफल कलाकार ।

द्वीप' की दोनों दृष्टिकोणसे देखनेका प्रयत्न करूँगा, कलाकी सिद्धान्तकी दृष्टिसे भी । 'सत्य' और 'व्यय' दोनों देखनेका

दान कहेगा, यद्यपि आलोचक दोनोंको सदा देल नहीं पाता : आलोचक
 है न—उपके पौर नहीं होते, और दीइया सिताता है : आलोचककी
 सामर्थ्यका सम्पादन और प्रति एक ही प्रकारसे हो सकती है—भारतीय
 आलोचनाकी सांख्यिक पद्धतिकी यथासम्भव अपनाकर : आलोचक
 'जिज्ञासु' और 'सहृदय' होता है : जिज्ञासाकी उसकी आगच्छता उसे
 मोहाविष्ट नहीं होने देती, उसकी धेननाको सज्ज रखती है, जिज्ञासे उसकी
 दृष्टि पंगु न हो जाये : 'सहृदयता' उसे पूर्वदृष्टे आविष्ट नहीं होने देती,
 सादारण्य स्थापित करनेमें सहायक होती है, सटस्थानाकी पुष्टताकी संबंदा-
 द्वारा स्थाप्य कर देती है : सादारण्य और संबंदात्मकीलता उभ साधारणी-
 करणके साहज है जिज्ञासे द्वारा साहित्य भाषाकी असमताके साधन
 स्वच्छन्द वायु, चरिणी, घुन, अलगी भाँति प्रायः समान रूपसे हमें सिक्त-
 आत्माविष्ट करता है : साधारणीकरण साहित्यकी व्यापक सत्ताका मानव्य
 है, उसकी परिधि का माप :

'नदीके द्वीप' में नदी कथ है द्वीप अधिक है : नदी प्रवाहकी प्रतीक
 है, अनन्त जलकणोंकी एकरवराताकी, सम्मिलित एकस्थ एकात्मिक अनेकता-
 की, 'इन्टिग्रेटेड' विविधताकी : प्रवाहित अनराशिते कथ सदाएव, प्रवाह-
 निम्न मय बहु 'जीवन' नहीं रहा : उसकी अथ व्यक्तिबोधक संज्ञा है,
 राशीमून कणसंकुल परिवारसे मिला, रसस्वहीन सस्वहीन, जीवतहीन—
 क्योंकि प्रवाहहीन, गतिहीन, मय : अनसंकुल संसारका असामाजिक नृत्त्व,
 उदास जीवनसे विमुक्त एकान्तखोजी 'मैत्र फास्टे' : फिर द्वीप कि अपरि-
 मित भू-भाग, 'माइल' कि 'मैललेण्ड' ?

लग्नासके पान भी द्वीप है, कथा नदीकी भाँति उनका स्पर्श कर
 उनकी संज्ञा साधक करती है, पर वे स्वयं उभ प्रवाहके नहीं हैं, द्वीपकी
 ही भाँति अमित जलराशिते अनराशिते, उदासीन है, अन्तर्निष्ठ, सावधि,
 मिथुन, परस्पर बदलते मिथुनका द्वित्व कथयम रखते, प्रायः कभी अपनी
 संस्था बोधे सीन न होने देते—'द्वयम्' से 'त्रयम्' तक नहीं, क्योंकि

अणुओंकी परम्परा तब संसारका सृजन कर देगी । उपन्यासको आकृतिका बाह्यरूप भी उसकी अन्तश्चेष्टाका ही प्रतिबिम्ब है, द्वीपवत् । उसके सण्ड पात्रपरक हैं, चरित्रसंज्ञक—‘भुवन’, ‘चन्द्रमाधव’, ‘गौरा’, ‘रेखा’, ‘भुवन’, ‘चन्द्रमाधव’, ‘रेखा’, ‘गौरा’ । और व्यक्तियोंके ‘बीच’ का व्यवधान ‘अन्तराल’के सेतुओंसे पूरित, एक ‘गौरा’ और ‘रेखा’ के बीच, दूसरा ‘रेखा’ और ‘गौरा’ के बीच, दोनों भुवनकी प्रियामोंके ही बीच, समान दृष्टकी ओर बहती दो धाराओंके बीच, और अप्रत्याशित नहीं, साम्य सचेत आयोजित ।

मिथुनकी सम्पदा बाहर-भीतर सर्वत्र बिलरी है, भाव-प्रवाहमें उप-ध्यामके कलेवरके भीतर, पुस्तकके ऊपर, आगे-पीछे, बाहर जहाँ सङ्गीयमान, उन्मुक्त, स्तौतमें निरुपद्रव प्रबहमान हंस-मिथुनके चित्र अंकित हैं । युगल हंस, हंस-मिथुन, जो अग्ने दित एकाकीपनमें कहीं व्यभिचार नहीं होने देते, उस ध्वनिसे परे जगसे साहित्य मुक्त है, जो चित्र-फलकपर एकाकी बिरहो दुष्यन्तका साध्य भी है, आदिबिक्की प्रेरणाका प्रतीक भी । पर ऐसा बीच-मिथुन, जिसे झुर ग्याच नहीं मारता, स्वयं सृष्टक दुष्यन्त मारता है—बागबिड रेखा, हिसाबोंगते असीब भी, रसना संचार करती ही है ।

उपन्यासकारको भाव-सम्पदाका उद्घाटन उसकी अद्विगम शक्ति करती है । उसकी शक्ति-सम्पदा इतनी व्यापक इतनी समृद्ध है कि अपनी कंगाल भाषा भी निहाल हो उठती है । गुरुमने गुरुय अभिभ्रंजना शक्ति-बैभवमें मूर्तिमान हो उठती है, भाव गनाय, साकार । उनके कुछ अनुभव उदाहरण ये हैं—

“.....उमने देखा था कि रेखाका हाव अभी वैसा ही ऊपर उठा हुआ है, उँदलियोंकी स्थिति वैसी ही अनिश्चल है जैसे किसी एक क्रियाके पूरी होनेके बाद दूसरी क्रियाके आरम्भ होनेके पहले होती है—संक्षम-गर्लियों उम अइ अन्तरावरणामे ।”

(पृ० ४०)

“देखा सहसा खड़ी हो गयी, यद्यपि अपने स्थानसे हिली नहीं, न चोफालीकी धोरसे उसने मुँह फेरा । केवल उसका हाथ तनिक-सा मुड़कर ऊँचा हो गया, जँगलियोंमें एक हलका-सा निषेध या वज्रनाका भाव आ गया ।” (पृ० ५३)

“कलीका प्रस्पृष्टन उसकी (प्रेमके विकासकी) ठीक उपमा नहीं है, जिसका कम-विकास हम अनुद्योग देख सकें : धीरे-धीरे रंग भरता है, पंखुइयाँ खिलती हैं, सौरभ संचित होता है, और झोलती हवाई रूपको निखार देती जाती है । ठीक उपमा चायद सान्निध्य आकाश है : एक क्षण सूना, कि सहसा हम देखते हैं, अरे, वह तारा ! और जबतक हम चौंकर खोबे कि यह हमने क्षण-भर पहले क्यों न देखा—क्या सब नहीं था ? सबतक इधर-उधर, आये, ऊपर कितने हो तारे तिल आये, तारे हो नहीं, राशि-राशि मलय-मण्डल, घूमिल उत्का-जुल, मुक्त-प्रवाहिनी, नम-नय-स्विनी—अरे, आकाश सूना कहाँ है, वह तो भरा हुआ है रहस्योंसे जो हमारे अंगे उद्घाटित है ! प्यार भी ऐसा ही है; एक समोपत बलान नहीं, परिचितके, आध्यात्मिक संपर्कके, नये-नये स्तरोंका उभयवर्ती गति तीव्र हो या मन्द, प्रवृत्त हो या परोक्ष, बांझिल हो या बाष्पशील । आकाश चम्बोका नहीं है, कि काहे तो ठान दें, वह है तो है, और है तो तारों-भरा है, नहीं है तो दून्य-दून्य ही है जो सब-कुछको चारण करता हुआ रियन बना रहता है……” (पृ० ८७-८८)

“तोसरे पहर फिर भूमने पहाड़पर जानेकी साध थी, चायद उस पार तक, पर रापहरको संक्षिप्त नींदसे उठकर उन्होंने देखा, बाइलवा एक बड़ा-सा गारेड साँप शीतके एक किनारेसे उमड़कर आ रहा है । और उसकी बेडो-गुंजलक बोरे-धीरे सारे झीलपर फैली जा रही है, बोडी देरमें वह सारी झीलपर छाकर बैठ जावेगा, और फिर चायद उसका फन ऊपर पहाड़की ओर बढ़ेगा—” (पृ० २०४)

अरबकी घायें मजहूर हैं, लेकिन हजरतगंजमें घाय होती नहीं, दिन

डलता है तो रात होती है। या शाम अगर है
 नहीं होती—वही भी नहीं होती, क्योंकि रात
 का, कोई स्थान नहीं होगा, वह इनसानकी बन
 रंगीन बलियाँ, चमकीले आँसे बपड़े, प्लास्टिकके धँसे
 मोठ, बमान-नी मूछावर तिरछे टिके हुए और ऊपरसे
 बपड़े फ्रेस्ट हंट...और राह चलते आदमी बिनके सामने
 ऐसे बड़े-बड़े सिनेमाई पोस्टरवाले चेहरे—कितना छोटा
 कितने बड़े-बड़े सिनेमाई हीरो—अगर लोग सिनेमाके छ
 दु.सके सामने अपना मुस्य-दुःख भूल जाते हैं तो क्या अबन्म
 कुरोके सहा ऐक्टर-ऐक्ट्रेसकोके सच्चे या कल्पित कृमानी
 अपनी यथार्थ परिधिके स्नेह-वाससत्यकी अनदेखी कर जाते
 दोष...यथार्थ है ही छोटा और फीका, और छाया कितनी ब
 रंगीन, कितनी रसोली...

"किसी बेहयासे ठीक कहा है—अन्तिम समयमें मानव
 होता है, तो अपने किये हुए पापपर नहीं; पुण्य करनेके अवसर
 नहीं; अनुताप होता है किये हुए नीरस पुण्योपर, रसोले पाप क
 सोये हुए अवसरोंपर..."

"नदी बहुत बड़ जायी थी और यद्यपि लोग उठे नहीं थे, ब
 बहीसे उनके सहमे हुए माथ देस सकता था...उदास, मलिन,
 बदवूदार थोनगर, गंदली, मैला दोनेवाली नदी, उदास मैला आकाश
 प्रियमाण आबादीपर पहलेसे छाया हुआ कफन ! भुवनके ऊपर क
 देसा, शंकराचार्यकी पहाड़ी भी उतनी ही उदास, केवल उस धुंघले त
 पिंजरे मन्दिरके ऊपरकी बत्ती टिमटिमा रही थी भोरके तारेकी
 धर्यपूर्वक..."

"मैं—मैंने तुम्हारे साथ आकाश छुआ है, उसका व्यास नापा है..."

“वही फूल थे, सुहावनो शारदीया धूप थी, और तुम थे ! और मेरा दर्द था ! यही गरम, उद्गम्य, बीसलायी हुई हरियाली है, धूपसे देह पुनवृत्ता उठती है : और तुम नहीं हो ! और दर्दको बजाय एक सुनावन है जिसे मैं शान्ति मान लेती हूँ ---” (पृ० ३२५)

ऐसे स्थल 'नदीके द्वीप' में अनेकानेक हैं । अज्ञेय शब्दोंका जाडुगर है, जैसे भाबोका भी । मैं उसके शब्द-सौधवका अभिनन्दन करता हूँ ।

पात्र—भुवन, रेखा, चन्द्रमाधव, गौरा—प्रधान; हेमन्त, रमेशचन्द्र, गौराका पिता, चन्द्रमाधवकी पत्नी—गौण । हेमन्तका स्वभितर है, स्वष्ट; प्रायः उतना जितना चन्द्रमाधवकी पत्नीका । गौराके पिताकी पत्रमय छाया बोलती है, रमेशचन्द्र कबाके उपसंहारका अल्प विराममात्र है, हमें छूता नहीं, बैसे ही जैसे काश्मीरके बादकी कथा नहीं छूती ।

भुवन । गम्भीर, विचारशील, शिष्ट, स्वभिनयिष्ठ, भावुक, कामुक, एकान्तप्रिय, कमखोर, लोकसाही, असात्माजिक । विचारशील पण्डित है । जटिल प्रश्नोंपर विचार करता है । सत्य-तथ्यके अन्तरका विवेचन करता है । स्थितिकी यथार्थताको सत्य मानता है, उसके प्रति रागात्मक सम्बन्धको सत्य । शायद सत्यकी एक और भी परिभाषा ही सकती थी—जो इन्द्रियोसे जाना जा सके या यस्तिष्क-द्वारा अनुमित हो सके—और तथ्य उसीका साक्षिक अवाप्तर-प्रकाराप्तर । भुवन अपनेकी लीकपाही कहता है, पर रेखाके अभिनन्दनमें अपनेकी छोटा करके । परन्तु स्वचा हटा देनेपर उसका यह रूप दोख जाता है । उसकी लोकसाहिता ही उसे अन्ततः रेखाके प्रति उदासीन और प्रतिज्ञा दुर्बल कर देती है । सदासे उसे गौराके प्रति एक पतिसम्मत सुण्या है । प्रानापत्य-जैसा उसके प्रति आरुपण है, जो अन्तमें विवाहमें ही प्रकट होता है, यद्यपि विवाहके प्रति उपन्यासमें दूरका संकेतमान है ; चन्द्रमाधव उसे विराट् अनुभूतिके प्रति झुके रहनेका धेय देता है, पर ऐसा है नहीं; क्योंकि न तो उसमें संकीर्ण सामाजिकतासे निरलकर वरय विराटतामें समा

जानेकी निर्भोजता है और न प्रकृतिकी सूक्ष्म अवस्था स्थूल सत्ताको ही अपने आकाशमें प्रविष्ट होने देता है, उसके नित्य साग्निष्यके बावजूद । औचित्यसे तथ्यतः उदासीन होनेके कारण ही खुली प्रकृतिके प्रांगणमें भी वह 'नेमिवृत्ति' से 'मास्टरजी' से क्रमशः भुवन 'मास्टरजी' होकर 'भुवन दा' हो गया था, और उससे भी आगे 'शिशु' और फिर वह जिसकी अपने स्वच्छन्दतामासमें वह तूष्णा बनाये हुए है । वह कहता भी है—“मैं मानता हूँ कि जबतक कोई स्पष्टतया मनोवैज्ञानिक 'वेग' न हो, विवाह सहज धर्म है और है व्यक्तिकी प्रगति और उत्तम अभिव्यक्तिकी एक स्वाभाविक सीढ़ी ।” निस्सन्देह अवसर मिलते भुवन स्वयं वह सीढ़ी चढ़ते नहीं खूबता । ऐसा एक स्थलपर अपने दो पहलू बताती है—“एक चरित्रवान्, प्रकृत, भुवन; एक सम्य और चरित्रहीन” । वस्तुतः उसके पुरप काउण्टरपाटं भुवनके ये पहलू हैं—“सम्य और चरित्रहीन” । वेने इसी आधारपर चन्द्रमापथ है—असम्य और चरित्रहीन, और गीरा सम्य और चरित्रवान् । भुवनको वैज्ञानिक बताकर सर्वत्र उसके कारिमक रश्मि-सम्बन्धी खोजोंकी ओर संकेत है, पर एक स्थलपर भी उसके प्रति उसकी निष्ठाया सही उद्घाटन नहीं है । उसके इष्टमें मन्-तन् भुवनके जानेकी बात कही गयी है, पर सर्वत्र उसे ऐसा अवस्था और परोक्ष या अपरोक्ष रूपसे धेरे-धेरे फिरती है । जिसके कठने-भावमें पाठकको आभास होता है कि भुवन खोजी है, पर कथाके घटना-क्रममें उसे कभी उनका ज्ञान नहीं होता । उसमें तो वह साम्ने अन्त तक अकेले और विपुन रूपमें मरा कामुक ही, यद्यपि एक समय उसके ही प्रति, लक्षित होता है । वस्तुतः उनका सम्य-अस्य-विवेचन भी उसी इष्टकी तैयारी-या कल्पना है, ऐसा ही प्रभावित करनेके लिए । अनेक बार पाठक जैसे पृष्ठ बैठना है : भुवनका इष्ट क्या है—रेखा (गीरा) या विज्ञान ? और उनका स्वाभाविक निर्वय पटनेके पत्रमें होता है । मारे उपन्यासमें रेखाके माथ उभरी एडान् खेता सख्य है—भूदणिया बागमें, जमुनाके कछारमें, मीटुडिया तालके

तटपर, काश्मीरकी ऊँचाइयोंपर, सर्वत्र उत्तरोत्तर कमजूर । कहीं वह, उसके मोले पलक चूमता है, कहीं होंठ, कहीं उन्मुख स्तनोके बीचकी गहराई, और कहीं वह रेखाके न केवल हृदय भाता है वरन् कोंककवाकी पुष्ट और अग्र-भूमि प्रस्तुत करता है । रेखा सही उसकी निरखल कञ्जुताके नीचे इतना भोला, इतना कौतुकप्रिय शिशुहृदय देसता है, पर वह सारा वस्तुतः 'सम्य चरित्रहीनता' की संघारोमात्र है । उसका रेखाको स्टेशन पहुँचाने आना और सहसा, यद्यपि स्वाभाविक रूपसे, मुरादाबाद, नैनीताल, सप्तशाल बला जना कार्यशून्य व्यक्तित्व उपक्रम है । चायद इसलिए कि वही न बुद्धिया बावके धोकोदारकी आँसू है, न नैनीतालके होटलवाले-का रजिस्टर और न ही सम्य संसारके नैतिक-अनैतिक व्यवरोधका भय । वही उसका मादक आदिम उष्ण स्पर्श रेखाको 'रीयल' लगता है, यद्यपि उसकी कौन-सी सजा सब-कुछ कर बुझनेपर भी अन्यदृष्टको रोक देती है, समझमें नहीं आता, न उसका रो पडना ही (क्योंकि उसका रोना ग्लानिका नहीं है—उसकी निर्णति तुलियनकी क्रीडामें देखते [१५]) । 'सुन्दरसे सुन्दरतर' की रसा भी नहीं हो पाती, क्योंकि आने तुलियन है ! उसके रो पडनेका निराकरण रेखा उसके अपौरुषाभासके प्रति संवेदन-शील होकर करता है ! 'माँगती है,' नहीं पाती है, भुवन स्पष्ट करनेका प्रयत्न करता है—यह इनकार नहीं, प्रत्याख्यान नहीं है । और भुवन फिर उसे वही विकल छोड़कर भाग जाता है । असाधारण रेखाकी भी उक्त निर्वर्तनमें छोड़ जाना, पाले समय उसके प्रकल्पकी बात तक भुवनका न पूछना कुछ मजबू लगता है । अब वही रेखाके अकेले रहनेकी बात स्वाभाविक नहीं है, कमसे कम दोनों नैनीतालके होटल तक तो साथ आ ही सकते थे । और धीरे धीरे फिर वही उठरना या इससे हल्लबेहेह-रुम-सम्बन्धो अनुविधाजनक प्रश्नका भी भय न था । फिर काश्मीर वहाँ 'ठिट्टरे हाथ है,' 'अवश परमाई' है, 'रोमांच' है, 'सिकुटले गुन्नाप' है, 'पपटियोंका स्पन्दन' है, 'उलझी हुई देहोंका घाम' है, 'कानोंमें धुन-

चुनाते रक्त-प्रवाहका संगीत' है; विज्ञानके उपक्रमका भाग है, क्योंकि वह कामप्रवीण कोकाका देन है। और जब गीरासे वह कहता है, 'हमारे प्रोफेसर कहते थे, विज्ञानमें जिसकी घाटी हो जाती है, उसे फिर और कुछ नहीं सोचना चाहिए। वह बड़ी कठोर स्वामिनी है' तब वह सर्वथा व्यंग्य-सा लगता है, विशेषकर पृष्ठर६० की स्थितिके बाद। भुवनका रेखाके प्रति उदास घरोरजन्म सम्बन्ध होना ही चाहिए था, उसमें कुछ भी अस्वामाजिक, अनुचित नहीं, पर विज्ञानके इष्टकी सापेक्ष मात्रामें ही, धरन् प्रदन तो यह हो जाता है कि क्या सचमुच भुवनके पक्षमें प्रसंगकी सचाई उसके इस वक्तव्यमें है कि 'विज्ञान बड़ी कठोर स्वामिनी है'? चायद वह तो सर्वथा कोमल उपेक्षणीय है और स्वामिनी नहीं, ऐसी स्वकीया, जो विवाह होते ही उपेक्षित हो जाती है, जिसे 'खण्डिता' कहलानेका भी सन्तोष नहीं। शिवका वह दृश्य, जो कालिदासने 'कुमार-सम्भव' के आठवें सर्गमें उद्घाटित किया है, साथ ही उसका सतीकी निर्जीव देहकी कर्णोंपर डोबे फिरना भी कुछ अनुचित-अस्वामाजिक नहीं; क्योंकि उसके नैतिक, सामाजिक, कल्याण-प्रधान जीवनका विस्तार उससे कहीं बड़ा है, अपेक्षाकृत अनन्त; पर भुवनका उपन्यासगत सारा जीवन ही विज्ञान-विरहित रेखा-गीराके कोमल-भादक मोहसे अभिभूत है। कोई बेजा बात न थी, यदि अपनी सौम्यके धमसे विकल भुवन रेखाकी तरलता डूँडता और शिवकी माँति एक पद गन्धमादनपर दूसरा कैलासपर रखता और अन्तरालको रेखाकी कामस्पर्शित देहसे भर देता, उस कामवल्लरीके अंगंग—अन्तरंगंगमें उस आदिम वनेलेपनसे प्रविष्ट होता जो वस्तुतः मानवताकी कोमलतम व्यंजना है, अकृत्रिम सभ्यकी उस मूलभूत मानवताकी जब-तब याद, जो उसे सध-भर 'प्रकृतिस्य' कर देती है, जिसकी परम्परामें पुरुखा और विश्वामित्र हैं, पवन और दुष्यन्त हैं, शिव और दाम्पत्य, और जिनके पौष्यकी परिणति है—ओजस्वी अयुस्, कोमल दानुन्सला, धीर्यवान् अंजनीकुमार हनुमन्त, सिंहविक्रम भरत, देवसेनानी

र, सत्यसन्ध भीष्म । शेष तो 'हरिष्ठीशुरभागेण मोहितं सकलं जगत्' ।
 (के चरितका यह विमानामास ही उसके अविकसित मूल उदात्त
 सापर धुन्यकी भाँति छाकर 'मास्क' बन जाता है—एक झूठा चेहरा
 उसके दोनों रूपोंमें प्रधान है ।

भुवन रेखाका मुँह छूना है, उसके साथ विवाहकी बात चलाता है जो
 के गले नहीं उतरती । साफ़ सचता है, झूठ है । दूरकी गौरा उस
 र ध्यंध्य बन उठती है । फिर जब वह रेखासे भागता है, उसके
 ग उत्तर तक न देकर अत्यन्त झुरछा और कमजोरीका आचरण
 है, तब अपनी उदासीनताकी सफ़ाई रेखापर 'अजाठ' की हत्याका
 लगाकर देता है । बीचमें भुवनकी कभी उसकी मुप न आवी,
 एकाएक क्यों ? और पिताका मोह 'अजाठ'से नहीं 'जाठ' से
 है । यह सर्वथा 'अस्वाभाविक' है । वृक्षसे पूछो—उसे प्रिया वृक्षसे
 ता होती है । नारीसे पूछो—उसे पुत्र प्रियसे प्रियतर होता है । सो
 नि वस्तुतः माँकी है, रेखाकी, भुवनकी नहीं, और भुवनका यह
 त्रि पितृत्वका आक्रोश सर्वथा पोल्ला हो उठता है, झूठा, बचाव
 पर उदार रेखा उसे भी सद् लेती है । 'सामे अनुभवोंका संपुजन'
 के बीच दोबार-सा कैसे सटा हो जाता है, समझमें नहीं आता;
 न यह न मान लें कि—लेखकके ही शब्दोंमें—“भुवनकी प्रकृति
 अनेकी नहीं थी, हुटान् कभी अठीठकी किरण मानसकी आलोचित
 पे, वह दूसरी बात है ।” फिर भला भुवन उदीयमान गौराको न
 रेखाकी क्यों देखे ? तुल्यनकी और पीठ कर नभूरीके निबिड़
 'गर्मगुह'की क्यों न देखे, बंगलोरके छाँवकी क्यों न देखे, जहाँ
 माजसम्मत् प्राजापत्यका सफल प्रारम्भ है ? इस झूठसे छो बड़ी
 ही लेखकने स्वयं प्रर्मगवय अन्वय कह दिया है—“रची होवे
 उसने (रेखाने) वह साहस किया है जो धायर भुवनमें नहीं
 आ भुवनकी उस कमजोरीकी, गौराके प्रति उसकी साथको देन

लेती है। वह उसके पु० ३५२ पर छपे पत्रमें अमिष्यक्त है। और ३५७ पर प्रकाशित अपने पत्रमें तो वह जैसे उसका प्रच्छन्न अन्तरंग ही खोलकर रख देती है—“तुम्हारे जीवन-पटका एक छोटा-सा फूल (है) मेरे बिना वह पैटर्न पूरा न होता, लेकिन मैं उस पैटर्नका अन्त नहीं हूँ।” कैसे हो ओ जब आये गौरा है और अभी अनबुने पटके विस्तारमें जाने कौन-कौन ? भुवनके “भीतर तो कुछ बराबर भरता जा रहा है और कुछ नया उसके स्पानपर भरता जाता है जो स्वयं भी मरा है या जीता है (स्वयं भुवनको) नहीं मालूम।” वह अब गौराके “एक-एक उड़ते झोठ बालको आसोर्षाद-भरी दृष्टिसे” गिनता है पर उसका यह “अवलोकन बिलकुल नीरव” होता हुआ भी, उसके वक्तव्यके बावजूद भी, “निराग्रह, निःसम्पर्क” नहीं है। गौराके साथ वह शायद अपने अन्तिम “पंचाव” तक पहुँच गया है। उसके साथ फिर एक बार पुराने ‘शिशु’ और ‘जुगनू’ के आलोच-प्रशामोह करता है, यद्यपि रेखाके विचारके बाद उसकी स्वाभाविकता बर्बर हो उठती है। परन्तु पु० ४३० पर उद्घाटित उसकी मनोवृत्ति उस मनोदशाको नंगी करती है, यद्यपि तर्क-बचनके साथ (जो सर्वथा शीना है) कि भावुकताके अन्तरालमें दोनों एक साथ समा सकते हैं, रेखा भी, गौरा भी, शायद और भी। “क्या हम एकके बाद एक नहीं, एक साथ ही एकाधिक जीवन नहीं जीते?” सही, पर हम उसे दो चेहरोंका जीवन कहते हैं, जैकेल और हाइडका जीवन। फिर गद्यम क्या बन्यु है? ‘इलाही बीबी-ईसी मूरते तूने बनायी है’...मे वृष्टा है, फिर चन्द्रमाचव और भुवनमें अन्तर क्या है? एक असम्य चरित्रहीन है, दूसरा सम्य चरित्रहीन। हमारे समाजपर दोनोंकी कामोदर छाया है, एककी नंगी प्रसन्नता हम सज्ज है, दूसरेकी प्रच्छन्न प्रसन्नता हम सुषुप्तचिन्त है। कौन अधिक बाधक है, क्या मुझे कहना होगा?

रेखा गम्भीर, विचारशीला, सिद्ध, व्यक्तिनिष्ठ, भावुक, एकात्मिक, साहसी, मनस्विनी, लौकिकी चतुराई, अमानाधिक। साधारण नारी नहीं

है। समाजमें उसे डूँड पाना सहज नहीं—यदि उसकी अस्वाभाविक स्वच्छन्दता, आभिजात्य, औदार्य भिन्न भी जाये तो उसका साहस न मिलेगा, न सप, न चिन्तनशीलता, और सभी एकत्र तो घामद नहीं ही। विवाहिता-परित्यक्ता है, घामदत लम्बिताका परिताप वह अभागिनी हिन्दू नारीकी साधनामें सहती है। कोमल-हृदय है, कोमलांगी शकुन्तला, उसीकी भाँति विरहविधुरा 'बसने परिधूसरे बसना, निषमलामधुर्लक्षणी सुद्धशीला दीर्घ चिरहृदय विभक्ति'। परन्तु उसके जीवनमें दुःखान्त नहीं है। है, भ्रमा है, भ्रमन, पर वह महाभारतका दुःखान्त है जालिदासका नहीं, जो उसकी साधनाका समानधर्मा ही सके, तबसे सत्यकी साधक ऊपरका बसना कर सके, उसे प्रणत होकर अपना सके। रीता उसे सब-कुछ दे देगी है। अपना स्वयं तक नहीं माँगी, पर पावकी अपावता उसके औदार्यपर स्वयं बन जाती है, उसकी साधना रंगु, वर-विरहित। वह सीपीमें बन्द है, समाजकी नहीं है, उच्च मध्य वर्गकी पुत्रलिका होकर भी उसमें उसका आचल्य नहीं, स्वभावका साम्प्रदायिक है, चिन्तनकी शक्ति है, उस समाजका ओछापन, उसका छिछोरापन, कूटपन, आचरणमात्रसे उका कायक भुक्तपन उसमें नहीं। वह सबकी समझती है, चाण्डालबन्दी, गोरकी, भुवन तबकी—एककी सक्रिय नीचता, दूसरीका आरम्भहीन बुद्ध अविद्वृत मानस, तीसरेका सौम्य, उसका साधारण-भ्रम अविद्वृत, उसकी कमजोरी और साहसहीनता भी। वह जानती और बर्ती है—

“..... दार्वी दोगी (पुरुष और स्त्री) सेरती है। लेकिन हम अपना जीवन लगाती हैं और आप—हमारा।” सत्य है, बच-से-बच रीताके जीवनमें ही निश्चय। उसका जीवन निरन्तर दार्वपर सगता रहा, दूसरोंने लगाया, पुरुषने—पहले हेमेटने (जिसने 'पुं-प्रिय' की रूपसमताके कारण उसे ग्याहा था), फिर भुक्तने (जिसकी सत्यकी साधनाकी देनेने उसे यदि नष्ट न कर दिया तो निर्बोध ही कर ही दिया), और फिर रमेयके रूपमें निश्चितने (जिसने उसके अस्तिनिष्ठ अस्तिस्वकी आचरणहीन अस्तिस्वहीन

(उगा भी) ।
 "रेखा मागो एक शीतल आतीकरी - विरि तुई, उठने आनेदनी
 मज्ज, पूर कीर मापूरव खाही है ।" उठके चमीदि, उठनी बाणीस,
 उगारकर सामने रख देनेकी अच्युत चमित है । ओ सांभो-गडि
 गी) है उभे सांभोए एक इष भी दर-दर गही के बांघा
 उठनी मगनी बाठ बूझरी है । कटती है, "भीरे मागे सांभो गी
 उष है, वह कीरसाहिणी गही है, उठके मागे सांभो उषगुण
 एक बार एक पुणने उठे पोसा है, फिर कण कर दिया है,
 गिला है कीर सामने 'धीवार' खाही कर बी है, तीठने किरे
 पर वह मनको उषसायेका चारठा है, राठा गही है, पकाइ है,
 मज मीठ यणी है, कीरसा अन्धिन पकाइ । उठने "अधिष्ण
 उठके दिसा है । अधिष्ण है ही गही, एक निरखर विराताये
 विरि-मुठ है ।" "सांभोके प्रतायेपर डिही तुई गैर" उठ नीर
 बाणीकी, गारापर उठया । तुमा—अठक-बास है उषके
 पुसित, पुसपावित, गही-ओ बाणीपर डिके हीनेके अधिष्ण बाणी
 हीनेके ।" अठके चमीने रेखा "अठक कणपी है, कीर उठनी
 मज्ज, तीरामयः पारिनेतिरीके प्रकाउठे-धीष्ण है, अठके ही
 उठ प्रकाउठके धीरे है ।" उठी रेखा स्पष्टी है, पर उठके
 उठ-उठके उठनी (पुनीवी—उठके कणके अठकेमते के
 उठके उठके रेखाके विरि टोक कहा है—"एक उषधीन उषवि
 विरिष्ण-प्रतिष्णके उठके तेमये बही, पुसनी-आपके निरिष्ण है ।
 उठी है उठके उठ-गही-उठके उठके उठके उठके उठके उठके
 है ।" यह विराण्ड रेखाके बाणीके अठकेमते उठी है । उठके
 उठके की उषके कर उठके । पर उठके उठके उठके उठके
 उठके ही गही, उठके उठके उठके उठके, रेखाके बाणीके उठके
 गही उठके उठके उठके उठके है—अठकेमते धीरे की रे

पहलू है : एक चरित्रवान्, प्रकृत, मुक्त; एक सम्म और चरित्रहीन ।” पर उसका चरित्रहीन होना लेखककी अपनी रचना है, रसाके स्वभाव, कथाके प्रभावसे अग्रमायित । वह चरित्रहीन होती तो उसके जीवनमें हेपेट्रके अन्य विष होते, अग्रमायव होता, बायी हाउसके छेले होते, रिशामतोंके पिनीने धोमान् होते, समाजके पतित सम्म होते, स्वयं रमैत होता । पर नहीं, उसके जीवनमें इनमें कोई नहीं है, सम्मविचारणी निष्ठाके रूपमें मात्र भुवन केवल उसीके स्वयंसे ‘तबल मम दे—मन बीना मम जाने’...। वह चरित्रहीन नहीं, उसका बस एक पहलू है—“चरित्रवान्, प्रकृत, मुक्त, सम्म ।” येव आरोपित है, प्रकृत नहीं । कहती है—“मे लगेसे लग तक जीती हूँ न, इसलिये कुछ भी अपनी छाप मुझपर नहीं छोड़ पाता । मे जैसे हर क्षण अपनेको पुनः जिता लेती हूँ ।” काश, यह हो पाता । प्रतिज्ञा साथ न हो सकी । वह लग-लग नहीं जी पाती । प्रत्यक्ष यदि वह साथ ही तो उन पत्नीका चर-चर मूछा है जो उसने कलरसेसे भुवनकी लिसे है । और वे पत्र अनेक हैं, चीत्रे नहीं, और दाय-बहुल हैं, स्वचित्त मये अन्तरंगके वाहन । कहती है—“मम अगले महीनेसे धीमती रमेशचन्द्र कहमाऊगी...मेरे लिए यह समुदा धीमतीत्व मिथ्या है, ...मे तुम्हारी हूँ, नेबल तुम्हारी, तुम्हारी दो हुई हूँ, और किसीकी कभी नहीं, न कभी हो सकूंगी...।” वह चरित्रहीनताका प्रमाण नहीं है, न लग-ले-लग तक जीनेका अवसाद, धरन् कुछ आरपन्तिक सम्मविचारी तप और साधनाका अवसन्नित अज्ञेय विनिश्चय ।

वह भुवनकी भी पहचान लेती है पर उसका अोरार्प उसे जैसे लमा कर देता है—“तुम सोचो । अपने स्वप्नके लिए तुम्हें नहीं जगाऊंगी । स्वप्नमें मैंने तुम्हारे प्रिय किसीको देखा था, ...वह तुम्हें बहुत प्रिय थी । उसे देखकर मेरे मनमें स्नेह उमड़ आया—ईर्ष्या होनी चाहिए थी पर नहीं हुई । भुवन, मैं तुम्हारे जीवनमें आऊंगी और वसी आऊंगी ।” भुवनका उसके पृष्ठपर बार-बार कहना कि वह उसे पहलेसे भी अधिक

चाहता है, इस सत्यार्थक वक्तव्य अथवा रागात्मक सत्यसे कितना विनिन्दित हो उठता है ! आगेकी कथा जैसे रेखाकी नहीं किसी औरकी है। उसका ३६६-६८ पृष्ठवाला पत्र सम्हालकी बात करता है, न सत्यको न भावनाकी। और जब पृ० ३६९ पर वह कहती है—“मेरी सक्तकी दौड़ आगे नहीं है—पर तुम, तुम घूमो, महाराज, मुक्त विचरण करो, प्यार दो और पाओ, सोन्दर्यका सर्जन करो, सुखी होओ, तुम्हारा कल्याण हो...” तब उसका वक्तव्य प्रखर व्यंग्य बन जाता है।

रेखा 'नदीके द्वीप' की अराय कीर्ति है। समाजकी वह नहीं है, साधारण समाजकी। परन्तु जो है शक्तिम है। दूसरा चरित्र उससा उपन्यासमें सौजन्य है तो नहीं याद आता—शायद इसलिए भी कि वह असामाजिक है, अघामान्य है। पर एक बार जब उसका शक्तिम व्यक्तित्व ऊपर आना है तब जैसे उपन्यासकार उसे सम्हाल नहीं पाता, उसकी शक्ति लेखनीपर बहन नहीं कर पाता। उसका तेज लेखककी अभिभूत कर लेता है। उसकी दृष्टिपर धुंथ छा जाता है और वह जैसे दिनमणिका तेज अपने उत्तरीमये रँक न सक्नेके कारण उसे कूड़ेपर फेंक देता है। रेखाका पिछला जीवन—कलकत्तेका रमेणवर्ती जीवन—उसी तेजोराशिका कूड़ेपर फेंका जीवन है। एक हथ्या रेखाने 'अज्ञात' को नष्ट करके की, दूसरी 'अज्ञेय' ने रेखाकी हत्या की। साहित्यमें हतने शमर्ष चरित्रकी इस अनिष्ठाने कभी हत्या नहीं हुई, विशेषकर जब वह चरित्र मूलनेकी पुकार रहा हो। रेखाकी भुवनने नहीं 'अज्ञेय' ने मारा, 'नदीके द्वीप' के लेखने, रेखाके सृष्टाने।

अन्तमाधव : असम्य, चरित्रहीन, विषयी, बंबक, आचारहीन, कम्युनिस्ट, क्रूर। “अन्तमाधवने मनमनी खोजी है ? अमलमें उसने जोषन खोजा है, संज्ञ बढ़ता हुआ व्यावहारिकी जीवन” उसे विभी है यह छोटी-छोटी टूटवी अनुभूतियाँ, घुट्टिकियाँ और बिकोटियाँ” प्यार नहीं, बीबी-बच्चे। स्वापन्ध नहीं, तनखाह। जीवनानन्द नहीं, सहूलियत, घर, जेवण, चं,

सिनेमा, गान-गितरेट, मिश्रोंकी दिग्गमिता" आदिके अपने समाजके साधारण मानवके सभी लक्षण । 'प्यार नहीं, बीबी-बच्चे' तो अपने समाजकी साधारण स्थिति है, अन्धके सप्टमासकी नहीं । वह 'एक्स्ट्रीमीका जीवन' कम्पन्ड करता है, वह 'राष्ट्रिक भी ही तो चले ग्राह्य' है—'उपपर ही मेजोर जीवन निहावर है ।' रेखाको जीतनेके लिए उसपर एहसान सारना चाहता है, जब उसकी रक्षान भूचनकी ओर देखता है तब ईर्ष्यावित्त गीराकी तिलकर, बस्त्रुनः सभीको एक-दूसरेके विद्वन्ड तिलकर, अपनी मुष्टि करता चाहता है । हवाकोकी मुक्ति बन जाता है । रेखा नहीं मिलती, गीराकी ओर मुक्तता है, वह नहीं मिलती तो हूँदेन्द्रकी रेखाके विद्वन्ड उभाइता है, फिर अपनी गृहस्थी सम्हालना चाहता है और जब उसमें भी कामयाब नहीं होता तो रेखाको फिर जीतना चाहता है । पर सर्वत्र उसकी हार है । इतना गीब है कि भौकरानी तककी छेद सकता है । उपर अपनी पत्नीके प्रति इतना क्रूर है, बच्चोंके प्रति इतना उदासीन । अर्नलिस्ट है, सनसनीकी लोभ उलका वेता है । डॉकी, सन्द-बहुल कम्पुनिस्ट है । उनके ही प्रतीक-सम्झाका उचिन-अनुचित प्रयोग करता है । उसे किनी प्रकारके नैतिक अवरोध (स्क्रूपुव) नहीं है । लूटा, विनिन्दन, स्वार्थी है । 'जितना थोडा-सा सुख मिलता है उतना ही मातुर और हृत्न करीबे के लेने' की तैवार है । कायर है । जब सुभन-विराधी पनका समुचित उत्तर गीरा दे देती है तब वह चुटने टेक देता है । अपनी ही पत्नीका कम्पादान तक दे देनेकी बात पनमें लिख सकता है ।

परन्तु सप्ट सामाजिक है । उसका सम्बन्ध सबसे है । उनका परिण साधारण 'विनेन' गानके रूपमें तो कुछ बुरा नहीं है पर त्रिग सिद्धान्तकी हीसी उजानेकी उलका उचन्यासकारने सुजन किया है वह उद्देश्य व्यर्थ हो जाता है । प्रगतिशील और कम्पुनिस्ट दोनों 'अज्ञेय' के ही साथ उसपर हंग सकते हैं क्योंकि ऐसे अन्धक साम्यवाद और प्रगतिवादके 'चलगाइडर' (कूदइ बनानेवाले) होनेके कारण दोनोंके सप्ट है । पृ० २४६-४७ और

१३२-१३ पर अनेकाने साम्यवाद और प्रगतिवाद
 दिया है जो स्वयं हास्यास्पद हो उठा है। इन वि
 साम्यवाद और प्रगतिवादके दलमें भेदा हुआ चन्द्र मे
 जिसे वह दल स्वीकार नहीं करता। अज्ञात होना या
 प्रहार उनके निद्वान्त्रोंके माध्यमसे किया होगा, यदि साम
 तर, माधना, विचारनरनि, लोकरूपेण, लोकहितपर
 किया होगा। इससे उस शक्ति का केन्द्रबन्धन तक न हो
 विश्वास है, फिर यह निपिन ओप्राप्त फूट आक्रोश उम
 मर्यादाकी ओर उँगली उठायेगा, मुझे डर है, क्योंकि मे
 महेती या फूटकरनका सम्बन्ध नहीं कर सकता। इससे
 होगी ही, जानता है कि यह उसके स्वभावमें है भी नहीं।
 यह कह देना चाहता है कि कम्युनिज्मकी अगनी एक पाण्डित्य
 उस फिलिस्टिनियनका यह शत्रु है जिसका उद्घाटन पू० ४०८
 है। चन्द्रका वह चरित्र जो पू० २४० पर उद्घाटित है अपने
 व्यंग्य बन गया है क्योंकि कम्युनिस्ट राष्ट्रोंकी नारी-सम्बन्धी
 अंशल तकका स्वयं उनसे इतर राष्ट्रोंने नहीं किया। यहाँ नारीक
 गालियाँ देता है। स्वयं प्रगतिशील इतना उदार है कि वह जापानी
 सम्बन्धी लेखककी पू० ३७०-७१ पर प्रकटित स्थापनाको स्वीकार करे
 पर प्रश्न यह है कि क्या इस सुविधानुकूल स्वानुष्ठित साम्यवादी चन्द्रमा
 और सोपीबद्ध रेखा-भुवनके बोध कोई दुनिया नहीं है? चन्द्रकी पत
 और गौराके पिताका कोई संसार नहीं है? मैं कहना चाहता हूँ कि
 उपन्यासपर छाया संसार कोने-कतरेका संसार है, संसार ही ही नहीं,
 दीपमान है। उपन्यासमें कही संकेत तक नहीं मिलता कि इनसे परे भी
 कोई दुनिया है।

गीता। सम्प, चरित्रवान्, सिद्धान्तप्रिय, सुन्दर। पवित्र धर्म
 राजापरयकी आकांक्षावालो, भावद्वारा

अननित प्रेम प्रियता साथ । रूप भी छलता नहीं, गिरता नहीं, देखने-
 वालेकी ऊपर उठता है । संयम और सोचा उसमें साकार हुई है । वह
 पोटेंचल बपूका बीमार्य है जैसे अतीत पोटेंचल बरिष्वाथा । "उसका
 अस्तित्व बहुत कोमल है, बहुत सम्पन्न भी ।" भुवन मानता है कि "वह
 धारमी बहुत भाववान् होगा जिसे गौरा-बैसी पत्नी मिलेगी ।" उसमें
 साहम भी है और असम्मत विवाहको अस्वीकार कर देती है । वह रेखा
 और चण्डी पत्नी, दोनों-से गुणतः निम्न है । एकके उम्मुक्त स्वातन्त्र्यकी
 उसमें र्थमसे बाधा है दूसरीकी अवस्था वह अपने लिए नहीं सोच सकती ।
 पर इस दूसरीका तप भी कुछ कम नहीं । बस्तुतः उपवासका नारी-पदा
 उनके पुरुष-पक्षमें नहीं सकल है ।

यही हम अब सोचा उपवासके सिद्धांत-वशवर विचार करेंगे । इस
 पदाकी और ऊपर मन-तप हम संवेत कर माये हैं । लेखकने अपने
 सिद्धांतको स्वाभाविक ही अपने पात्रोंकी कवाची रखा है । उसके
 प्रकाशनेके लिए वास्तुतः उसने ध्वनि और संवेतन भी सञ्चार नहीं लिया
 है, बरन् स्वहत्या क्षण और द्वीपके प्रतीकोंके रूपमें रखा है । "कालका
 प्रवाह नहीं, क्षण और क्षण और क्षण" क्षण सनातन है—छोटे-छोटे
 ओर्ध्वसिद्ध—सम्पूक्त क्षण—मरीके द्वीप—जो काल-परम्परा नहीं मानता,
 वह वास्तवमें बालकारण-परम्परा नहीं मानता, तभी वह परिणामोके प्रति
 इतनी उपेक्षा रख सकता है—एक तरहसे अनुत्तरदायी है—पर इससे
 क्या ? उत्तर माँगनेवाला कोई दूसरा है ही कौन ? मैं ही तो मुझसे उत्तर
 माँग सकता हूँ ? और धरर में अपने सामने अनुत्तरदायी हूँ, तो उसका
 फल मैं भोगूंगा—यानी अपने अनुत्तरदायित्वका उत्तरदायी मैं हूँ—"
 (पृ० १८०) । "हम जीवन्तकी नदीके अलग-अलग द्वीप है—ऐसे द्वीप
 स्थिर नहीं होते, नदी निरन्तर उनका भाग्य बदती चलती है; द्वीप अलग-
 अलग होकर भी निरन्तर धुंरते और पुनः बनते रहते हैं—नया फोल,
 नये अणुओंका मिश्रण, नयी ललछट, एक स्थानसे मिटकर दूसरे स्थानपर

जमते हुए नये ढीप...." (पृ० ४१६) । "एक और दूसरा एक" 'सम्पूर्ण मेरे लिए केवल युक्ति-सत्य है—अपने-आपमें कुछ नहीं, केवल और एकको अन्तहीन आवृत्तिसे पाया हुआ एक काल्पनिक योगफल । (पृ० २०) "मेरे लिए कालका प्रवाह भी प्रवाह नहीं है, केवल क्षण और क्षण और क्षणका योगफल है—मानवताकी तरह ही काल-प्रवाह में मेरे लिए युक्ति-सत्य है, वास्तविकता क्षणकी ही है । क्षण सनातन है । (पृ० १९)

दृष्टि असामाजिक है, कहना न होगा । और उसके बचावमें लेखक कोई सफाई नहीं देना करता, उसे सत्य मानकर साहसके साथ निरक्षित करता है । निवेदन यह है कि स्थापना दोनों रूपसे युक्त है—नरपत्नी सत्यतामें भी, व्यावहारिक परिणाममें भी । और यही सिद्धांत जो उपभ्यासका भाव-कलेवर गढ़ता है उसे अकेला, अर्बहीन, उद्देशहीन कर देता है, अप्रयुक्त स्वर्णसङ्घकी तरह । "कालका प्रवाह नहीं, क्षण और क्षण और क्षण" "क्षण सनातन" "सम्पूर्ण क्षण ।" क्या काल-प्रवाहसे भिन्न क्षणका बोध है ? क्या काल-प्रवाहसे भिन्न क्षणका अस्तित्व है ? क्या स्वयं क्षण सत्यतः विदलेयतः इकाई (यूनिट) है ? क्या उसके भीतर भी, आकार धारण करते ही, दृष्टि-बोधके पूर्वसे ही अनन्त संघात-आपत्ति नहीं है ? क्या संघातके रूपमें क्षण (अपनी अनोरणीयान् इकाइयोंमें) के भीतर ही महतो महीयान्की गर्भनि नहीं है ? कर्णोंका संघात अपने महतो महीयान् रूपमें सृष्टिकी गंगा (विरवरी) अदिन करता है और यही विरव अनन्तकी यूनिट है, महतो महीयान्का अणोरणीयान् । उसी प्रकार वह यूनिट भी, वह क्षण भी, वह क्षण भी, वह क्षण भी, अपने संघात रूपमें, अनोरणीयान्का महत् अथवा महतो महीयान् रूप है, परन्तु अपने भीतर भी वह अपने यूनिटके रूपमें अनोरणीयान्को निहित रखता है, यानी कि यदि हम संघात (दृष्ट-परिणत) = महतो महीयान्का दर्शन करें (चाणू अथवा मानस), तो उसमें अनोरणीयान्की सजा निहित होगी और अविभाज्य

कामें । सम्पूर्णकी स्थिति अणुमें है पर बोध-रूप मात्रमें, सम्पूर्णसे अलग नहीं, विस्लेषण-भावके लिए अलग । हाथ बाल-प्रवाहसे अलग नहीं, उगकी सर्पक तन्त्रि-प्रवाहसे भिन्न नहीं, उग्रता बोध भी वही है, प्रवाहमें । प्रवाहका सावधान सग है, सधोकी अनन्त सम्पूर्ण संज्ञा प्रवाह है, पर सम्पूर्ण संज्ञा—एक ओर एक ओर एकवा ओह नहीं—एकवा कारण एक, एकवा कार्य एक, दूसरा एक पहले एकवा कार्य, दूसरा स्वयं अगले एकवा कारण, पहला एक पिछले एकवा कार्य । दोनों कारण और कार्य, दोनों कार्य और कारण, कारणोंकी अदृष्ट शृंगला । एक इसलिए कि दूसरा, दूसरा इसलिए कि एक । मानव अकेला परिणाम, स्वयं परिणामका कारण, धनक, मानव-शृंगलासे अभिन्न; शृंगला स्वयं ऐसी अनन्त प्राणवान्, सापेक्ष प्राणवान्, अशानवान् शृंगलाओंके समानालर, संकर, भोग-प्रोत्, जनका अभिगृष्ट और सर्पक, इससे एकदम सम्पदाका परिचायक । और जहाँ हाथ, अणु, बल, मानव, बाल-प्रवाह, संघात, जल-प्रवाह, समाजमें भिन्न, वहाँ वसकी मृत्यु, सत्ताका अन्त, अस्तित्वकी अगोचरता । पर वह भिन्नताकी स्थिति क्या सम्भव भी है ? ऊपर मनेष कर चुका है, नहीं । मानव अकेला कैसा ? वह प्रकृतिसिद्ध जलवायुका अपेक्षित सेवन करनेमें स्वतन्त्र है पर मानवसिद्ध अभिगृष्टियोंके सेवनमें नहीं, 'इव'नामिक नीरुम'—आवश्यकताओं—की पूर्तिमें नहीं क्योंकि आविष्टत वस्तु-सम्पदा समाजकी समवेत क्रिया-तन्त्रिका परिणाम है । अकेला मानव, बाल-प्रवाहका हाथ, नदीका हीर जैसे ही निरल्पद है जैसे मानवके स्वतन्त्र अवयव, अवयवोंकी स्वतन्त्र रचना, अज्ञा, लक्ष्यधर्म और उनके अपने-अपने स्वतन्त्र अणु । प्रकाशकी भौति समाजमें मानवकी इकाई है और जैसे प्रकाशका अणु प्रकाशकी संज्ञा धार्यक नहीं कर सकता, हीन-मानव भी समाजका नहीं । जैसे वह बवाल जमुनाके कछारमें 'मैन फाइडे' बनकर बालूके घर-मात्र बना सकता है, वलकें मात्र ही घुम सकता है । पर उन बलकोंकी जीवित रखनेके लिए भी उधे जन स्थूल अजालानिक उद्यमसाध्य समवेत मानव

सामाजिक-जनित आवश्यकता-पूरक वस्तुओंकी और देखना होगा, कड़ी हाउस तकके लिए, कुदरतिया बाव तकके लिए, मीठुछिया ताल तकके लिए, मुलियन तकके लिए, मगुरी, बर्मा, इण्डोनेशिया, बंगलोर तकके लिए भी, और उस विज्ञानकी तां बात ही बलग है विमर्श उपन्यासमें आभास-मान मिलता है। आवश्यक तो यह कि उपन्यासका सिद्धान्त रेशाके भ्रू-विकासमें और उसके परिणाममें रक्षाके लिए सर्वथा अवैयक्तिक निःशेष सामाजिक विकिरणका उपयोग तो कर लेता है पर उसके प्रति करने उत्तरदायित्वको नहीं सोचता। यह कृतम्यता है। बालकसे पूछिए, क्या खाते हो? कहेगा, रोटी। पूछिए, रोटी कहाँसे आती है? कहेगा गेहूँसे जो बाजारसे आता है। पिताके कमाये क्यासे। पूछिए, पिता कहाँसे कमाते है? कहेगा, कमाते है, बस कमाते है। सच, बालक उत्तरदायी नहीं है; पर पिता है, क्योंकि सक्रिय समाजका वह अंग है, उस समाजका जिसके समवेत उद्योगकी लक्ष्य पिताकी कमाई है। उसके प्रति अनेक प्रकारसे वह उत्तरदायी भी है और उसके अनुत्तरदायित्वका वह उससे झोरा भी ले सकता है। इससे जमुनाके कछार और उसकी मुलियनमें परिणतिकी सम्भावना सिद्ध करनेवाला समाज कहेगा कि हम उसके पृष्ठ-पर है, हम उसके कारण है, और तुम बासक नहीं हो, तुम्हें अपने अनुत्तरदायित्वका उत्तर देना होगा। आखिर अज्ञेयको बताना न होगा, चौरवातिस और डेनिस्स्वरिकी भी अकेले नहीं है, उनके पोछे भी एक विशुद्ध 'सम्पुक्त' समाज है।

दृष्टिकोणकी यह खामी ही उपन्यासगत पात्रों-परिस्थितियोंकी असामाजिक और स्वार्थपर बना देती है। रेशा कहते हैं, "हम दोनों ऐसे आत्म-निर्भर, स्वतः सम्पूर्ण है कि सहज ही बहकर, तिमटकर अलग हो जा सकते हैं—अपनी-अपनी सीपियोंमें बन्द, अन्तरंग अनुभूतिके छोटे-छोटे डोप और इस प्रकार बरसों जीते रह सकते हैं, मोन, पान्त, लेकिन एकांगी..." (पृ० ३१०) यह सोटस-ईट्सकी प्रयासपूर्ण निष्क्रिय स्थिति

किसे धाह्य हो सकती है ? और इसमें 'बढ़ने' का भाव तो द्वीपस्थताके समग्र कोई अर्थ ही नहीं रखता क्योंकि उसे यदि बढ़ना हम कह भी सकें तो वह भँवरकी तरह है, प्रवाहके भँवरकी तरह, जो प्रवाहको गति तो नहीं देता, उसमें प्रवाह बाधित है। हाँ उसके अनिष्टके रूपमें पास आयी हुई चीजोंको उदरस्थ अवस्थ करता जाता है, प्रवाहसे अपना दृष्ट बेशर्माणि लींघता जाता है, और स्वार्थ-परिणति, लक्ष-सुख, काय-निष्पत्तिको 'फुल्लिमेषट' (पु० २०७, २१२) मानता है।

समाज-विमुख 'सौधीबद्ध' मानव अपनेसे बाहरकी सत्ता स्वीकार नहीं करता और अपने फुल्लिमेषटके लिए एकांत ईदता है। उपन्यास एकांत-जीवनको एक अदृष्ट मूल्यता उपस्थित करता है। और वह एकांत नियुक्त है। एकांतमें नियुक्तको पारंपरिक अनुभूतना नियुक्तकी अभिसृष्टि करती है। कारण कि उन्हें अपनेसे बाहर तृतीयका बोध नहीं। जिसकी चेतना सामाजिक नहीं वह एकांतमें 'हेरिस्त बर्कदार' का अनुदान करता है, और नियुक्त, सामाजिक सक्रियतासे विमुक्त एक-दूसरेकी ओर देखता है, उसीमें अपनी हयता मान, लक्ष्यके अभावमें एक-दूसरेपर प्रहार करता है, वह अग्न्यो रागाचरण करता है जिसे नियुक्त कहते हैं। क्योंकि वहाँ लय नहीं है, केवल विलास है, परिणाममें रेखा है जो, यद्यपि अद्भुत रसपुञ्जमान है, बिलर जाती है। और जहाँ लय है, सामाजिक रूप है (चाहे सीमित अलक्ष्य रूपमें ही क्या नहीं), वहाँ व्यवस्थित गीराका प्रादुर्भाव होता है जो उदीयमान है, सामाजिक व्यवस्थाकी सामाजिक इकाई है, जो आपारकी ईद बन जाती है।

एकांतका विलास उपन्यासमें इतना व्यापक हो उठा है कि लगता है यत्र-तत्र दार्शनिक विवेचना भी उसीकी पुष्टि, उसीके बचावके लिए है। अमित सुले विलासका विस्तार पुस्तकमें आधीपान्त है। विलास जीवनका कारण उसकी कोमलताका परिचायक है, पर यथार्थ अपर्याप्त होकर वह 'विषय' और 'व्यसन' बन जाता है। स्वच्छन्द साहित्यके पोषकोंके

पत्नोके धीर तपशील उपेक्षित स्वीकृत है जीवनका भी ।

कुछ लोगोंको अज्ञेयको शैलीमें अवतरणोंका बाहुल्य तादर सटके, मुझे नहीं सटकता । अवतरण बोलनेवालोंकी अनुभूतिके अंग बन गये हैं, उनके मानसका उद्घाटन करते हैं । काग, सारंगसका विद्रोह भी वही होता—'नेटो चैटर्सोड लवर' की सामाजिक भूमिका !

'नदीके द्वीप' की कला, जैसा पहले कह चुका हूँ, सफल है; इसका सिद्धान्त समाज-विरोधी, शूलत । उपन्यासके रूपमें उतका-सा अपने साहित्यमें कुछ नहीं है । मैं उसे हिन्दीके छह सर्वश्रेष्ठ उपन्यासोंमें गिनता हूँ, जिनमें दो अज्ञेयके हो हैं । व्यंजना और बौद्धिक भारीकी उतमें बहरी है । भाषोंकी भारीबी, उसका सहज विम्वान साहित्यकी मुर्जारी है । पर अज्ञेय कि उपन्यास पढ़कर 'सरदनारायण' की कथा याद आ जाती है—मुन्दर पके फलमें कोड़े !



हिन्दी उपन्यासकी एक नयी दिशा *

यह दृशाभाविक ही है कि पिछले कुछेक वर्षोंमें हिन्दीके बहुत-से उपन्यासकारोंने प्रेमचन्दके बाद फिरसे देहाती जीवनकी लेकर उपन्यास लिखे हैं। साथमें यह अनिवार्य ही था कि तद्गी जीवनकी कुण्डा और घुटनते उबहानेपर नये साहित्यकार गाँवोंके अत्यन्तकृत सहज और अकृत्रिम जीवनके प्रति झुकते, अथवा उनमें रस और सुन्दरताकी खोज करते। क्योंकि चाहे जिन कारणोंसे सही, आजके सद्गरी जीवनको, विदीरकर मध्यवर्गीय सद्गरी जीवनको, एकरसता और आत्मभिमुखत्वाने चारों ओरसे घेर लिया है। इस एकरसता तथा आत्मभिमुखताको आप चाहे जैसे सीढ़ण, सूक्ष्म और संवेदनशील मनमें परखें, उनमें जीवनके कविराके लिए स्थान नहीं, ऐसा समुचन मुला नीला आसमान नहीं कि मन निर्बन्ध उड़ जावे और तिलरोंकी खोज कर सके। इसलिए यदि सुदृष्टन और सहज रस-शौचकी खोजमें साहित्यकार देहातके जीवनकी ओर मुड़े ही तबमें कोई आश्चर्यकी बात नहीं।

किन्तु श्रीकवीरनाथ रेणुका उपन्यास 'मैला भाँवल' इसी खोजकी एक बड़ी होकर भी देहाती जीवनपर पिछले दिनों लिखे गये सभी उपन्यासोंसे भिन्न है, और विशिष्ट भी; क्योंकि अन्य अधिकांश उपन्यासकार देहातकी ओर मुड़कर भी जैसे उमें ऊपरसे ही देखते रहे, अथवा देहाती जीवनकी अडता अथवा बाहरसे आरोपित संपर्पणकी परिवर्तनशीलतामें

*मैला भाँवल : श्रीकवीरनाथ रेणु

उलझ गये। एक प्रखरमे उग्रीने गाँवके जीवनकी मूयुटः गहरी दृष्टिसे देगा और वे देहातकी समस्याओंको गहरके पीसटैमे रखकर काटते-छाँटते रहे। देहाती जीवनकी आत्माने उनका साधास्कार ही जैसे नहीं हुआ, न उनको गहरी तिकनताम, न उनके निरंतर-जैमे फूटते सरल काण्डमय सोन्दर्यसे। इगोसे इन अविबाग तयानयिन प्राचीन उपन्यासोंमें जिन्दगीकी घडकन नहीं महगूम होतो, देहाती जीवनकी अपनी गतिके आभासकी त बात ही दूरकी है।

'मैला आँवल' को सबसे अदभुत विशेषता यरी है कि उस मिथिलाके निरन्तर बदलते हुए आजके एक गाँवकी आत्माकी गाथा है और यह गाँव सर्वथा विविष्ट होकर भी केवल मिथिलाका ही नहीं, उत्तर भारतका प्रत्येक गाँव है, जो सदियोसे सोते-सोते अब जाग अँगड़ाई ले रहा है। भारतीय देहातके मर्मका इतना सरस और भावप्रचित्रण हिन्दीमें सम्भवतः पहले कभी नहीं हुआ। पिछले महायुद्ध उसके बादकी घटनाओंने, विदीपकर स्वाधीनता-प्राप्तिने, जैसे हमारे देशका बहुत गहराई तक छबसोर दिया है, उसमें ऐसी उथल-पुथल मचा बी है कि जीवनके अनगिनतो नये-नये पत उचककर सामने आ गये हैं, और नित-नयी गतिसे निरन्तर आते जा रहे हैं। इस गतिके कारण होनेवाले सतही परिवर्तनोका बित्र हिन्दीकी ओर भी कई रचनाओंमें मिलता है; पर 'मैला आँवल' में उसके फलस्वरूप देहातीकी आत्माने होनेवाले झिलका एक छोटा-सा गाँव है जिसमें तिरहुतके प्राकृतिक सोन्दर्यके बीच, धानके लहलहाते खेतों, कमलोसे भरे हुए सरोवरों-पोखरों और ताड़के बनोके साथ, कमला नदीके किनारे, उत्तरी भारतके अन्य सहस्रों प्राचीन भाँति, जीवन अपनी परिवर्तित गतिसे चलता रहता है। महायुद्ध और देशप्यागी स्वाधीनता-आन्दोलनकी लहरोंने यहाँके जीवनमें कल्पन पैदा नहीं किया ही, यह बात नहीं। पर आपुनिक जीवनसे मेरी गंजवा पूरा

विवेकके रंग

और वास्तविक सम्पर्क तब होता है जब वही मलेरिया-सम्बन्धी मनुष्यमानके उद्देश्यसे अधिकतर प्रशान्त एक वास्तविक सोलनेके लिए जाता है। अचानक ही मानो उस गाँवके सामाजिक, राजनीतिक, मानसिक, आध्यात्मिक जीवनकी अनगिनती सतहें खुल पड़ती हैं। जगता है, जैसे बहुत दिनोंसे रुद्ध जीवन एकएक मार्ग पाकर हड़पता हुआ शीत पत्रा हो, देहातकी ऊपरसे दोखनेवाली स्थिरता और शान्ति, अधिक जड़ता तथा निष्क्रियता जैसे गह्र हो जाती हैं। 'मेता सोचल' के लेखकने इस विशुद्ध विचारीके ही बहुत-से स्तर, बहुत-से पतें, बहुत-से पहलू इस उपन्यासमें प्रस्तुत किये हैं। और यही नहीं, ये लयान स्तर और पहलू इस प्रकार कितने ही भिन्न-भिन्न दृष्टि-बिन्दुओंसे दिखाये गये हैं कि जीवन एक ताथ कई एक सिन्धोमें हमारे सामने प्रस्तुत होता है, बहुत-कुछ बल-विशकी शक्ति समग्र होकर भी और अलग-अलग भी, दूरसे भी और समीपसे भी।

यही कारण है कि यह कहना पर्याप्त अथवा महत्वपूर्ण नहीं है कि लेखकका देहाती जीवनसे परिचय बड़ा परिशुद्ध है। परिचयकी इन परिशुद्धतासे भी कहीं अधिक महत्वपूर्ण है यह दृष्टिबिन्दु, जिसके कारण जीवन एक नये प्रति-सूत्रसे बँधा, खिचता और बदलता हुआ दोसता है। सारे सामाजिक सम्बन्ध एक नये दृष्टिक्रममें दिखाई पड़ते हैं, दूरते, बनते, बिगड़ते, दूरते और फिर बनते। जीवन अपने मौलिक, सहज-प्रवाही रूपमें यहाँ है। इसीसे उसमें इतना रस है, इतना संवीर्य और कवित्व है, इतनी तीव्रता और इतना रस है। मउपर नये महत्त्वकी आधार बिसनेका आयोजन, विद्या-पति, नाथ, हीलीबा उत्सव और उस अचरपर अधिकतर प्रशान्त तथा कमलकी परस्पर आत्मसम्बन्धीकरण, अपनी मौकी याद करते-करते अधिकतर का आत्मविश्लेषण, सम्बालीका मेरीयंत्रके अन्य निवासियोंसे सम्पर्क, बावनदासकी मुग्ध आदि ऐसे अनगिनती स्वल हैं जिनमें सोन्दर्यबोध-सूत्रक संघर्ष और अहर्निश सहज भावावेगका एक उत्कृष्ट सम्मिश्रण है जो सदा मर्मस्पर्शी कलाकी अन्य देता है। और इन स्वलोक चित्रणमें लेखक सरसता

त, कलात्मक अभिव्यक्ति और व्यापक सहानुभूतिके नये मान
 करनेमें सफल हुआ है। वास्तवमें 'मैला आँसू' की विशिष्टता
 है कि उसमें देहाती जीवनका बहुत गहरा अध्ययन है, अथ
 समस्याओं और उनके निदानके दार्शनिक आधार उसमें मौजू
 युग-युग-व्यापी जीवन-सत्त्वोंका उद्घाटन लेखक कर सका है
 शिष्टता है उस अपूर्व आरंभियतामें जिसके साथ लेखकने गर्श
 समस्त कटुता और संगीतको, सरलता और विकृतिको, स्वार्थ
 सामाजिक एकमूर्तताको, अज्ञान और मौलिक नैतिक तत्कार
 है। इतनी सरल भाषाबोधपूर्ण उरकटतासे वाच्य ही किसीने
 जीवनको देखा हो—दारु और प्रेमचन्दमें भी नहीं, ताराशंकर
 में नहीं। 'मैला आँसू' की यह भाव-तरलता हिन्दीके योद्धा
 उपन्यासोंमें—'दीवार', 'नदीके द्वीप', 'परत', 'स्वागत',
 दि समीप—मुलनीय है। देहाती जीवनको लेकर निम्ने जाने-
 रवकी इस उपन्यासकी यह सखी बड़ी देन है। देहातके जीवन-
 र्तव्य-पालनकी भावनासे प्रेरित होकर नहीं देखा है। यह जग
 मौजूदा मुन भारतपरमें किसान-क्रान्तिका युग है, जिनमें
 कृष्य भूमिका किसान-वर्गके हाथमें है। इन ज्ञानमें लीन होकर
 ये प्रतिभावान (तथा प्रतिभाशून्य) हिन्दी लेखकोंने देहाती
 और अपनी दृष्टि बनायी है और उसने प्रेरणा सङ्ग करके
 किया है। दुर्भाग्यवश उनमें अधिकांशमें कर्मभ्य-बीध अधिक
 बीच कम प्रकट हो पाया है। उनमें वैज्ञानिक और विचार-
 लता और प्रामाणिकता काहे जिनकी हो, साहित्य-मूत्रनके लिए
 में आवश्यक अनुभवकी उल्लेखनात्मक लक्षण बनाव है। अतः
 केवलकें विरोध व्यक्तित्व अनुभवकी भी आधी-पगड़ीन रूप
 जाने विपुल और रसविहीन कर दिया है।

'मैला आँसू' इस दृष्टिमें एक कौटुिक सभी हिन्दी उपन्यासोंमें अलग

है। उसके लेखनमें देहाती जीवनकी अत्यन्त ही आत्मीय और कवित्वपूर्ण दृष्टिसे देखा है। मैं बहुत जान-बुझकर इस दृष्टिको 'कवित्वपूर्ण' कहता हूँ। क्योंकि विशेषकर यथार्थवादके नामपर राजनीतिक मतवादके दुराग्रहके फलस्वरूप पिछले दिनोंमें साहित्यकार सबसे अधिक नञित होता गया है इसी कवित्वपूर्ण दृष्टिसे, यद्यपि मूलतः यही साहित्यकारकी अपनी दृष्टि है। जोवनके सत्यको पकड़नेमें, उसमें और मनोवैज्ञानिक तथा इतिहास-कारमें मिश्रता इसी दृष्टिको ही मिश्रताके कारण है। वह मानव-आत्मा-का शिल्पी इसलिए ही होता है कि वह जोवनके काव्यका, उसकी सरसता और सौन्दर्यका, विभूति और विसंगतिके पंक्तके बीचसे झकिले-मुसकराते कमलका प्रष्टा होता है। मैं जोवनके इस सौरभकी पहचानकी ही कवित्व-पूर्ण दृष्टि कहता हूँ। 'मैला आंचल'का लेखक इस सौरभसे न केवल स्वयं सम्मत् हुआ है, वह जोरोंकी भी उससे उगमल करनेमें सफल हो सका। स्पष्ट ही जोवनके प्रति यह दृष्टि भीरस और सतही तथाकथित यथार्थवादी दृष्टिसे भिन्न है। उसमें यथार्थके फोलपर आँख मूँदकर आग्रह नहीं है। बहुत बार इस फोलकी कुरातमें लपका उसकी विपाकन तिक्ततामें बहुत-से लेखक अपना छन्तुलम ली बैठते हैं और उन्हें कुछ भी सुन्दर और मनोरम, सुकुमार और स्निग्ध नहीं दीखता ही नहीं। अपना दीखता भी है तो वे उसे प्रासंगिक और भ्रामक मान लेते हैं, पथभ्रष्ट करनेवाली मृगमयीविद्याकी भ्रांति। 'मैला आंचल' के लेखकको जोवनकी सुन्दरतासे, बहुमुखी मनोरमतासे प्यार है, उसकी प्रक्यता और विभूतिसे। इसीसे उसके किली भी पानके धिचनमें आवश्यकता नहीं है।

'मैला आंचल' के पार्श्व-
अन्तमें गहरी
जाते

देखते हैं और
... छोड़
तहसोल-
... हैं, जिन्हें

आदरों वहे अथवा न वहे, पर जिन्हें हमारी सहानुभूति अवश्य मिलनी
 उनकी दुर्बलताएँ मानवताके अविष्यमें हमारी व्यापकता कम नहीं
 तीं। दूसरे भी जितने पात्र इस उपन्यासमें आते हैं उनमें सदा एक
 नया जीवित व्यक्तित्व मौजूद रहता है। उपन्यास-भरमें ऐसे स्पष्ट
 हृत् ही कम है जहाँ अतिनाटकीयता अथवा अतिभावुकता लेखकके विवेक-
 र हावी हों गयी हो। दूसरी ओर वही भी किसी ऊपरसे बोयी हुई,
 पुराग्रहपूर्ण नैतिकताका सहारा लेखक नहीं लेता। ऐसी नैतिकताके सहारे
 कभी भी जीवनको संस्कार देनेवाले साहित्यका निर्माण नहीं होता।
 यद्यपि साहित्यको जीवनको प्रगतिका अल्प माननेवाले साहित्यकारके लिए
 यही सबसे बड़ा खतरा है कि वह ऐसे ही किसी नैतिक चौकटकी प्रति-
 का पर्यायवाची मान ले और उसमें ही जीवन इसलानाकी टूँस-टूँसर
 बिटानेका प्रयत्न करता रह जाये।

हम तिलसिलेमें 'मैला खीचल'की एक और विशेषताकी ओर भी
 ध्यान दिया जा सकता है। वह है उपन्यासमें राजनीतिका समावेश।
 राजनीति और सृजनशील साहित्यका सम्बन्ध आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रकी
 बुनियादी समस्या हो गयी है। क्या राजनीति साहित्यमें बर्जित है ?
 राजनीतिकी समस्याओंको उठाने-मानसे ही क्या साहित्य प्रभावशालक हो
 जाता है ? क्या साहित्यका प्रमुख धर्म यही है कि वह किसी-न-किसी
 राजनीतिक आन्दोलनका समर्थक पक्षधर हो ? ये सब ऐसे प्रश्न हैं जिनसे
 आज साहित्यका पाठक तथा समीक्षक बच नहीं सकता।
 यहाँ एक बात तो निस्संकोच कही जा सकती है कि जो स्थान
 मध्ययुगके जीवनमें धर्मकी, धार्मिक विश्वासों और धार्मिक मतवादोंकी
 प्राप्त था, लगभग वही आज राजनीति, राजनीतिक विश्वासों और
 आन्दोलनोंकी प्राप्त है। इनलिए आजका सर्वनात्मक साहित्य राजनीतिक
 बचकर चलनेका दम्भ करे तो वह या तो झूठा सिद्ध होगा अथवा पाठक।
 किन्तु यह बात भी सही है कि मध्ययुगीय जीवनमें धार्मिक विश्वास
विशेषके रंग

प्रकारकी नैतिक-चारित्रिक दृढ़ता, निष्ठा और आस्था व्यक्तित्वको, प्रकृत साहित्यिक व्यक्तित्वको, प्रदान करता था, वैसे निष्ठा आस्था नैतिक मतवादीसे प्राप्त नहीं हो पाती। कारण चायद इसका यही एक धार्मिक विश्वास, मतवादी असहिष्णुता और कट्टरतासे जुझा हुआ पर भी मूलतः व्यक्तिकी आत्माका संस्कार कर पाना था और साहित्यिकी, तथा अन्य कलाकारोंको भी, उससे एक ऐसी आध्यात्मिक दृष्टि होती थी, जिससे वह दूसरोंके अन्तरको छूने और स्पन्दित करनेमें सक्षम होता था। दूसरी ओर आश्रमके राजनीतिक विश्वासोपार्थक्य शैलीके समाजके बाहरी संगठन और व्यवस्थासे है, आत्माके संस्कारका धार्मिक और केवल प्राथमिक रूपमें ही उसमें निहित रहता है। मूलतः यह आश्रमका रहस्य है कि राजनीतिक विश्वासों और मतवादी-उपधारित आश्रमका साहित्य जीवनके ऊपरी तल्लोके ही उल्लसकर रहता है। पिछले पन्द्रह-बीस वर्षोंके अपने ही नहीं, देश-विदेशके अन्य व्यक्तियोंपर भी दृष्टि डालें तो इस बातकी पुष्टि होती। जीवनमें राजनीतिक मतवादीका बढ़ता हुआ आग्रह अन्ततः बाह्य और रूपगत तर्कोंकी सहायता से स्थापित करता है। साहित्यमें उसके कलात्मक मानवीय दृष्टिको स्थापित, आरम्भिताके अभाव और निष्ठाहीनता तथा आस्था-हीनताको प्रमाणता मिलती है। राजनीतिमें इनकारको मूलतः दुर्बलतामें देखनेपर और होता है, जब कि साहित्यका मूल स्वर मानवकी एकता ही है अथवा हीना चाहिए। इसलिए आश्रमके साहित्यिक जीवनमें प्रायः-प्रतिष्ठाके लिए यह सर्वथा आवश्यक है कि साहित्यकार अपने जीवनके परिपारवर्षके रूपमें, बाह्य व्यवस्थाके रूपमें, देश-राजनीतिक चारणार्थ, विश्वास, विचारधाराएँ, पाठिकाँ, संगठन-समाज-व्यवस्थाके ऐसे आधुनिकतम रूप हैं जिनमें होशर जोड़ित-व्यवस्थाका प्रवाह अनिवार्य है, अथवा वे आश्रमके जीवनके निदानक-व्यवस्थाका एक अंग-भर है, सम्पूर्ण जीवन यही। यही नहीं कि सम्पूर्ण

व्यवस्थाकी एक नयी दिशा

वर्गवादी कट्टरतासे बच सकनेके कारण ही 'मैला जाँबल'का लेखक विधिकाने इस अंचलकी लोककलाके, विशेषकर लोक-संगीत, गीत और नृत्यके बीजकी भी तन्मयतासे प्रस्तुत कर सखा है। भारतीयकी अनुलनीय लोक-संस्कृतिकी अपूर्व सम्पत्तिका इस पुस्तकमें सर्वथा नवीन उपयोग है। वह कभी न समनेवाले किन्तु सर्वथा सवेदनशील पाश्चसंगीतकी भाँति है जिनमें जीवनके रंसंभपर चलनेवाले नाटककी हर बदलती भावस्थाके अनुकूल नयी रूप है, नया स्वर-विन्यास है, नये ढोल हैं, नयी नृत्य-भंगिमाएँ हैं। अन्त तक लेखकने अपने इस विवेककी बनाये रखा है कि दिनके जीवनमें संगीत और लय हैं वे सुखमें विमोर होनेपर भी गार्त और पावते हैं और दुःखसे आजात होनेपर भी। लोकजीवनमें संगीत और नृत्यकी एक नयी प्रतिष्ठा इस उपन्यासने प्रदान की है जो निदय ही केवल सांस्कृतिक नहीं है।

मूल भावस्तुके साथ लेखकके सम्बन्धी ये कुछ विशेषताएँ 'मैला जाँबल'में देखीं हैं। इसलिये विस्तारसे उनका उल्लेख आवश्यक हुआ है, क्योंकि निस्तन्वेह उसने हिन्दी-उपन्यासके क्षेत्रमें न केवल नयी माप्यताओंकी प्रतिष्ठा की है, बल्कि नयी दिशाएँ खोल दी हैं, नयी सम्भावनाओंके क्षेत्र उजागर कर दिये हैं। बहुत दिनोंसे हिन्दीके उपन्यास एक घेरेके अरबा एक्के अधिक घेरेके भीतर बन्दर जाटते जात पड़ते थे। 'मैला जाँबल' ने बीचमें पड़े हुए परवर हटाकर और साइ-गलाइको छोड़कर एक नया मार्ग प्रशस्त किया है।

इसलिये यह लगभग अनिवार्य ही है कि उस मार्गमें न केवल अभी भी अनेक ढँबे-नीबे प्रसरारतक पड़े मिलें, बल्कि वह स्वयं स्थान-स्थानपर इतना धटक गया हो कि बहुत बार सारा अम ध्ये और सर्वथा अनादरक जान पड़े। इसलिये मौलिक भावस्तुके प्रति लेखकके दृष्टिकोणमें हटकर यदि हम समूची दृष्टिकर विचार करें तो स्पष्ट है कि कुछ मिलाकर हममें नये निर्धारकी निर्मल स्वच्छता और चमक ली है पर जीवनकी महुराई नहीं

भाषण का एक भाग पात्र ऐसा नहीं है, जिससे 'कलात्मक' शब्दों के, जिसमें होरी, धनिया, शेखर, मृगाल, राजा रामनाथकी जीवनके किसी-न-किसी अंशका प्रतीक बर्ननेको समझा हो। 'वालदेव और रुस्मीमें ही कभी-कभी हलकी-सी ऐसी झलकती है; पर वह भी इतनी क्षीण, दुर्बल और क्षणिक है कि अन्तर नहीं पडता। दूसरी ओर प्रशान्त, कमली, तहसीलदार साद आदि पात्रोंके साथ लेखकका तादात्म्य इतना अधिक है कि अन्त तक ठीक दृष्टि-क्रममें प्रस्तुत नहीं कर सका है। वे बहुत-सी सम्भावनाओंके पुंज-भर हैं, सक्षम प्राणवान चरित्र नहीं। पर लगता है कि अपनी स्वस्थ सहानुभूतियोंके बावजूद लेखक आस्थाके आधार खोज रहा है। जितना जीवनकी गतिकी भाग 'मैला भाँवल' में होता है उतना उसकी गम्भीरता और नहीं। नये जीवनके दबावने मेरीगंज गाँवमें उबल-पुपल तथा पुराने मान चरमरा उठे, बहने लगे, नये सामाजिक तत्त्व नयी मान्यताएँ बनती-सी आग पड़ीं। पर फिर ? सपना है आगेका रास्ता नहीं मालूम। क्या यह वही 'रास्ता है जो ममता और कमलीने तय कर दिया है—मेरीगंज छोड़कर ? तो फिर मेरीगंज ? इसका कोई उत्तर नहीं है। यह लेखकका उत्तर देनेकी अनिवार्य जिम्मेदारी लेखकपर नहीं है। स उसने जैसा बना वैसा कह सुनाया। साथ ही यह तो स्पष्ट था, बल्कि धातक होता, कि लेखक कोई उत्तर गड़कर किन्तु इससे इस बातकी सच्चाईमें कोई अन्तर नहीं पडता। जितनी सरसता और भावमीयता है, जितना कवित्व है, और परिपक्वता नहीं। इसीसे अन्त तक पहुँचते-पहुँचते टपटाएँ जैसे लेखकके नियन्त्रणसे बाहर चली जाती हैं और न-भी 'इधर-उधर टकराती रहती हैं। फलस्वरूप विचार

विचेष्टके रंग

गता है और शिथिलता आने लगती है :

बुल मिलाकर जो बात भाववस्तुके बारेमें कही गयी है वही इस
सके शिल्पके बारेमें भी सही है । उसके शिल्पमें नवीनता है ।
न भावों, मनोदशाओं और घटनाओंको तथा बहुत-से व्यक्तियों और
के कार्यों और भाववेगोंको एक नये ढंगसे बार-बार 'टेलिस्कोप'
की पद्धतिसे एक साथ ही गतिका और स्थिरताका, दूरीका और
शका प्रभाव उत्पन्न होता है । पूरा उपन्यास एक पिस्म-जैसा
है जिसके पार्व-संघीतमें मादल और डोल और लोकगीतोंके
स्वर निरंतर सुनाई पड़ते रहते हैं, किन्तु विलक्षणताके बावजूद
उमें प्रयोगात्मकता अधिक है और कोई प्रभाव टिकने नहीं पाता ।
सधीर बनती है और मिट जाती है, फिर दूसरी बनती है और वह
जाती है । एक सीमाके बाद यह प्रक्रिया रस-सृष्टिमें बहुत सहा-
द नहीं होती । लगता है मानो समूचा उपन्यास अनगिनती रेखा-
पुंज हो, जो एकके बाद एक आते हैं और चले जाते हैं । कथा-
सूत्रका अभाव लगता है । ऐसा लगता है कि विभिन्न भाव एक
की बाधबुन्दके अलग-अलग धात हों, जिनकी स्वर-संगति अपनी-
गह ठीक होते हुए भी उनके सम्मिलित प्रवाहमें समन्वित नहीं
जाता है, कुछ विवादी स्वर लग रहे हों, अथवा कुछ संवादी स्वर
की विविधतामें कहीं लो गये हो । शायद यही कारण है कि
पाठकोंको पढ़नेमें रोचकताका अभाव लगा है । कदाचि शिघ्रगत
उसे अन्त तक पढ़ सकना कईसाध्य है, बीचमें ही मन ऊब
साधारण पाठककी यह प्रतिक्रिया लेखकके लिए चेतावनी है
विधानमें नवीनता ही सब-कुछ नहीं है । इस बातका विवेक भी
आवश्यक है कि नवीनता किस सीमाके बाद प्रेषणीयताको नष्ट
ती है ।

सम्बन्धी चर्चके सिलसिलेमें इस उपन्यासकी भाषा और आच-

न्यासकी एक नयी दिशा

लिखतापर भी थोड़ा-सा विचार आवश्यक है। इसमें तो कोई सन्देह नहीं कि लेखक वातावरणकी विनिश्चिताके निर्माणमें सफल हुआ है। 'मैला आंचल' के मेरीगंजकी आरमाकी कथा समूचे उत्तर भारतके गाँवोंकी प्राण-गाया होते हुए भी, बाह्य रूपकी दृष्टिसे मेरीगंज चाहे-कोई गाँव नहीं हो सकता; बहू पूर्णतः एक विदोय गाँव ही है जिसका प्राकृतिक परिवेश जितना भिन्न है, उसके निवासियोंका आचार-व्यवहार और भाषा भी उतनी ही भिन्न है। यह अपने-आपमें एक महत्वपूर्ण सफलता है, क्योंकि यह स्थानीयता उपन्यासकी व्यापक रसोपलब्धिमें कहीं बाधा डालती है, ऐसा नहीं लगता।

भाषा-सम्बन्धो स्थानीय प्रयोगोंको लेकर अवश्य एक आशंका है कि लेखक उसीमें उलझकर अपने शब्दको सीमित न कर ले। इस सम्बन्धमें शायद एक बात बही जा सकती है कि सीमित मात्रामें शब्दोंके ये स्थानीय रूप तो स्वीकृत हो सकते हैं जो उनके शुद्ध रूपके अपेक्षाकृत इतने समीप हैं कि शुद्ध रूप पाठकको तुरन्त सूझ जाये, जैसे 'यन्ही महातमा', 'जवा हिरलाल', 'डागडर' इत्यादि। किन्तु जो रूप इतने स्थानीय हो कि उनकी समझनेके लिए पीछे ढी हुई तालिका देसनेकी आवश्यकता पड़े, उनका प्रयोग यदि न हो तो शायद अधिक उपयोगी होगा। जैसे जो लोग देहात-के जीवनसे एकदम अपरिचित हैं उन्हें विभिन्न क्रियाओं और वस्तुओंके ही ऐसे अनगिनती शब्दोंका सामना करना ही पड़ेगा जो उनके लिए सर्वथा अपरिचित हैं पर जिन्हें निकाला नहीं जा सकता। वास्तवमें इस प्रश्नपर भी कोई नियम बनाना असम्भव है। लेखकका कलात्मक शोध ही उसकी कसौटी हो सकता है।

'मैला आंचल' हिन्दी-उपन्यास-जगतमें एक धूमकेतुकी भाँति प्रकट हुआ है, इसमें तो कोई सन्देह नहीं। यह स्वाभाविक ही था कि उसके वारमें पहली प्रतिक्रिया बड़ी प्रबल हुई और अधिकांश पाठक और समीक्षक उसकी नवीनताके ज्वारमें बह गये। इसलिए यह भी अनिवार्य था

कि उग्रवी मुञ्जना प्रेमचन्द और 'गोदान' से की गयी। इसीके फलस्वरूप छापर अब दूसरी प्रतिक्रिया यह है कि वास्तवमें उपन्यासमें इतना अपूर्व कुछ नहीं है। छापर ये दोनों ही पारचाएँ एकानी और गुलत हैं। मूलतः यह 'मैला आँचल'के लेखकके साथ भी अन्याय है और प्रेमचन्दके साथ भी। 'गोदान' और 'मैला आँचल'में साम्य केवल ऊपरी है। दोनों उपन्यासोंका न केवल युग सिद्ध है बल्कि दोनोंकी मूल भाववस्तु भी सिद्ध है। और दोनोंके लेखकोंके व्यक्तित्वकी प्रौढ़तामें तो परती-आसमान-का अन्तर है। अंश ऊपर ही कहा गया है कि 'मैला आँचल' में युगजन्य दशाके फलस्वरूप तीव्रतासे बहलते हुए साम्यकी गतिका चित्र अवश्य है, पर उसमें 'गोदान'-जैसी वह 'व्याप्तिक' उसबीर नहीं है, जो युगो तक मिटती नहीं। 'मैला आँचल' के पास एक युगकी उग्रता है जो जितनी तेजी-से आते हैं उतनी ही तेजीसे गतिचक्रमें विलीन भी हो जाते हैं। 'गोदान'के होरी और घनिया अग्रताके मिलिचिचियोंकी भाँति हैं जो तीकडो वर्ष बाद भी उसने ही प्राणवान और ओबन्त बने हुए हैं, क्योंकि उनकी प्रेरणाका स्रोत आत्मिक नहीं, मौलिक और युग-युगम्वापी है।

वास्तवमें 'मैला आँचल'का महत्व नये दिशा-दर्शनमें है, हिन्दीके इस या उस लेखकसे भेद्यतर होनेमें नहीं। उसकी विशिष्टता इस बातमें है कि वह राजनीतिक प्रमूर्त्तों की सिद्धांतीकी मारापारी तथा लूनसुचर-के हटाकर फिरसे हमें सामवादिनी भारतमाठाके मेले, पूल-अरे, श्यामल आँचल तक, आँचुमें भीगी हुई परतीपर लहलहाते हुए प्यारके पीषोंकी ओर खीच ले चलता है जहाँ असाढ़के बादल मादल बजाते हैं, विजसी नाथजी है और पुरखेयाके तोंछोंके साथ खेतोंमें जिन्दगी मूम उठती है।



पकड़के बाहरका यथार्थ*

'अवधर्षन' की जैनेन्द्रकुमारका पुर्वोदय प्रकाशन, दिल्ली-द्वारा प्रकाशित मवीनतम उपन्यास है। जैनेन्द्रजीने हिन्दी-साहित्यमें प्रथम औद्योगिक प्रतिभा लेकर कदम रखा था। उनकी आरम्भिक रचना 'परस' और तदुपरान्त 'रघुव पत्र' ने भी हिन्दी-कथा-साहित्यपर उनकी गहरी छाप दी थी। उन रचनाओंमें विकासके अङ्कुर पाकर प्रेमचन्दजी तथा साहित्यके अन्य पारन्धियोंने जैनेन्द्रजीसे बहुत ऊँचे स्तरका कथा-साहित्य पानेकी सम्भावना प्रकट की थी। जैनेन्द्रजी कुछ-कुछ अन्तर और व्यवधानसे लिखने लगे रहे हैं। गत वर्षोंमें उनके छोटे उपन्यास 'श्वनीप' और 'मुलदा' प्रकाशित हुए हैं। उनके कृतित्वकी हिलहल अन्तिम गृह 'अवधर्षन' है। जैनेन्द्रजीने कौसी परिपक्वता प्राप्त की है और भविष्यमें उनसे क्या सम्भावनाएँ हो सकती हैं, इन परिचयके लिए 'अवधर्षन' का विश्लेषण सहायक हो सकेगा।

जैनेन्द्रजीने 'अवधर्षन' उपन्यास आज भी लगभग पचास वर्षों के अनेकाने भविष्यकी कल्पना करके लिखा है। भविष्य-कल्पना-द्वारा समाजके कार्य-कलाप और व्यवहारका अनुमान करनेका प्रयोजन कुछ हीमा तब कौतूहल उत्पन्न करना और समाजके विकास अवस्था जानकी सम्भावनाओंके प्रति गंभीर करना होता है। 'अवधर्षन' के लेखकका प्रयोजन कौतूहल उत्पन्न करना नहीं रहा। पूरे उपन्यासमें वह

* अवधर्षन । जैनेन्द्रकुमार

परचातु औद्योगिक विकाससे—यदि जैनेन्द्रजी उसे विकास न कहना चाहते तो—या यन्त्रोंकी सहायतासे भारतीय समाजके जीवन-व्यवहारमें जिन परिवर्तनोंकी व्याप्ति या व्यापका की जा सकती है उनका पुस्तकमें कोई परिचय नहीं दिया गया। 'जयवर्धन' के पाठकको आजसे पचास वर्ष बादकी दिल्ली या बम्बई आजकी दिल्ली या बम्बईसे कुछ भी पृथक् नहीं जान पड़ेगी। भविष्यकी कल्पनापर लिखे राहुल सांकृत्यायन, एन० जो० वेल्स और हक्सलेके उपन्यासों, 'आईसवी सरी', 'मैरीन टेम्प्ट टाइन' और 'एण ऐण्ड एसेन्स' या 'दो ग्रेव गग वर्ल्ड', जैसे कौतूहलकी सृष्टि करते हैं, उसका आरुपण जैनेन्द्रजीको नहीं रहा। जैनेन्द्रजीने राहुल, वेल्स और हक्सलेकी भाँति भविष्यमें भारतीय समाजके विचारोंकी खोज करनेवाली अथवा नयी विचारधाराको प्रोत्साहन देनेवाली आर्थिक, राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियोंका कुछ इंगित करना भी आवश्यक नहीं समझा। 'जयवर्धन' को पढ़ते समय पाठकको कल्पनाकी पुष्पभूमिमें उसका आजका परिचित समाज ही रहता है परन्तु उसके पात्रोंके सम्भाषण अवश्य विचित्र आन घटते हैं। लेखकने अपने पात्रोंके सम्भाषणों-द्वारा ही अपनी रचनाके प्रयोजन अर्थात् समाजके आधी विरास और ह्रासकी सम्भावनाओंको स्पष्ट करनेका यत्न किया है।

पुस्तकके आरम्भमें पूर्वपरिचय या समर्पणके रूपमें जैनेन्द्रजीने लिखा है—“जयवर्धन पाठकके पास आ ती रहा है, पर कह नहीं सकता किठना वह उपन्यास सिद्ध होगा। राष्ट्रभित्तिने दुनियाको संकटमें डाल दिया है। उसका कहना है, राजका यह रूप हो, नहीं तो दूसरोंमें पड़ना होगा, जैसे और बाण न हो, यों सनाव फैलता है और युद्ध अनिवार्य होता जाता है। पंचसौल कामकी बात है पर शास्त्रासन निर्माणके साथ उसका प्रकट अनमोल नहीं दोषता फिर वह रोगके निदानमें भी नहीं उतरता। जो हो, और बातोंके साथ मेरे मनपर वह संकट भी छाया रहा है।” पाठक अनुमान करेगा कि समाजमें शासन या राजकी किसी-न-किसी रूपमें

आयव्यक्त गणना आना जीनेइलीके लिए प्राप्त करान है। पिनिदिन
 विसीमे सामग्री या राश्रीका होना मुक्तकी अनिवाय बना रहा है। वषठीन
 मीनायकी बात नी मही, गरन्तु यह सामगके दिगी-न-दिगी वषठी सातव
 वमाय वषठी नीर अन्तर्राष्ट्रीय संघर्ष उत्पन्न करनेवाले कारणोंका निवारण
 मही कर गाना। इस संघटकी उपायों प्रेरित होकर वा वर होकर
 जीनेइलीके 'अवधर्षन' उपग्यायगी मातृ-समाजके लिए राश्रीका सातव
 न गानगी आनेके नीर अन्तर्राष्ट्रीय मुक्तके कारणोंको दूर कर करनेके
 साधनोंके विवेचना कर्ताओंके माध्यमसे की गयी।

'अवधर्षन' उपग्यायगी कर्ताओंका वरीर एक अमेरिकन वषठा
 विषय वीरुषण प्रवचनकी २१ फरवरी २००७ से २५ अप्रैल २००७ तक
 भारतमें लिखी जायती है। प्रवचन भारतमें लम्बी पूर्व से वार संवादताके
 रूपमें आ चुका है। तीसरी वार यह भारतके तत्कालीन राष्ट्रीय
 'अवधर्षन' पर एक पुरतक मिलनेके लिए भारतमें आया है। प्रवचन
 परिषद या प्रवचनकी जायतीका परिषद होते हुए जीनेइलीके वहा है कि
 ममकारिताके औषधों वार्शनिकता गुलब नहीं होती, न उपपन्न ही होती
 ती; गरन्तु प्रवचन वार्शनिक थे। अर्थात् वाडक 'अवधर्षन' उपग्यायगी
 वार्शनिक वृत्तिकोणके लिए प्रवचन रहे। वार्शनिक प्रवचन 'अवधर्षन' वा
 वार्शनिक वार्शनिकके रूपमें विषय है। इस प्रकार प्रवचनमें गुण
 वार्शनिक विषयोंकी विवेचना और व्याकरणोंकी लम्भावना लभ जाती है।

प्रवचन भारतमें संवादताकी विधितमें आता है। यह वार्शनिक
 आतिथि या पुरतीतिक सेवाके लगी है गरन्तु राष्ट्रीयके अर्थमें
 लभ आता है। भारत सरकारके आधुनिक व्यवहारके अनुसार लभ
 २५५५५५।

। राष्ट्रीयके अर्थमें एक स्थिति प्रवचनमें विवे
 विवे विषय जैसे वेगवनी है जाता है।
 जायती है। हर वार्शनिकता वषठी वर है। वरी वर
 वार्शनिकोंके लिए एक कर्ता है वर। वरी वर

विषयके वि

अधरोप है।" कहानी आगे जाकर बतानी है इन व्यक्तिवा नाम इन्दुमोहन है : वह एक अति सबल, आत्मिक मार्गमें आस्था रखनेवाले दलका प्रतिनिधि है।

हूस्टन देशमें चारों ओर आन्दोलनकी गरमी पाता है। अग्रचर्यन गान्ध और सटरथ है। अग्रचर्यन बहुमनके दलके नेताके रूपमें राष्ट्राधिक है। इस दलका नाम 'राष्ट्रीय-महासभा' है यह केवल कहानीके अन्तमें मादूम होता है। इस दलका कार्यक्रम क्या है, यह कहानीके अन्तमें भी मादूम नहीं हो पाता। अग्रचर्यनके विरोधी तीन राजनीतिक दल हैं। इनमेंसे एक दलके प्रतिनिधि आचार्य हैं जो हूस्टनके आनेके समय जेलमें हैं। आचार्यकी पुत्री इला अग्रचर्यनके साथ राजमहलमें रहती है। वह अग्रची सखी, संरक्षिका, प्रेमिका सभी कुछ है, परन्तु अपने उसका विवाह नहीं हुआ है।

उपन्यासमें आचार्यके दलके संघटन, उसके भाव, कार्यक्रम अथवा उसके सांस्कृतिक प्रभावका कोई परिचय नहीं मिलता। आचार्यके विचारोंको एक झंझी चार्जलापीले मिलती है। आचार्य गान्धीजीकी छाया है। वे अंग्रेजोंकी आचार्यमें गान्धीजीके अन्ध-विरोधी विचारोंको प्रकट करते हैं। अरसा वागमय आत्मिक आन्धिका उपाय मानते हैं। आर्जनायमें ऐसा भी आचार्य मिलता है कि अग्रचर्यन कभी आचार्यका शिष्य अथवा अनुचर नहीं होता। उदाहरण "अग्रचर्यन, ही भूला है। वह अग्रचर्यमें एक गया है, सीमा था, मौनिक भासा है, आन्ध हो है, सो है। राखरद वरुंवर अग्रचर्यन यह भूला है। यह अरसा देनने ही, पर वह भासना भूल गया है। मुनटा है अरसा वागनेकी वागवर यह अग्र हीन भी है। अंकोये वह एने लता है। इलाकिए परिभाषमें उने मोह उपाय है।"

आचार्यको गान्धीजीकी भाँति प्रार्थनामें अपार आस्था है—“मा
। हम झुलते हैं, तो वह माया भी तो ईश्वरकी आज्ञासे ही मोह
कर आती है, इसीसे मैं यहाँ बैठा प्रार्थना करने और धरती का
सवाय और कुछ कर्म अपने लिए नहीं देखता हूँ।” आचार्य गान्धी
जी रूप नहीं रह सके, क्योंकि आचार्यके गान्धीवादमें जैनेन्द्रजीके अर्थ
का भी पुट मिल गया है।

राजनीति और कूटनीतिके व्यवहारका मामूली मोटा परिचय रख
पाठक आश्चर्य करेगा कि हूस्टन २१ फ़रवरीको दिल्ली पहुँचता
३ मासको जयवर्धन और आचार्यमें समझौता करा सक्नेके लिए
जेलमें भेंट कर बातचीत करता दिखाई देता है। हूस्टन बाह्य
दार्शनिक रहा हो, राष्ट्राधिपको देशमें उसके अतिरिक्त और की
ऐसे कामके लिए लज्ज न होना विस्मयकी बात है, जो कहान
अविश्वास अथवा अमर््यापका सन्देह उत्पन्न करती है। मस्तु—

हूस्टन जय और आचार्यके बीच विरोधका कारण भाँपनेके
करता है—“भाप उद्योगीकरण नहीं चाहते तो—”

आचार्य टोक देते हैं—“उद्योग कहते हो, प्रमाद क्यों म
मालस्य क्यों नहीं कहते ? उद्योग मशीनपर ढालकर लुप्त उद्योग
ही तो वह बहाना है। क्रूरसत चाहिए, यह क्यों नहीं
चाहिए।” जैनेन्द्रजीने आचार्यको विचारोकी मर््यादाके रूपमें
व्यवहारकी मर््यादाके रूपमें रखा है। इसलिए उपरोक्त विचार
जीका संसारको प्राण दे सकनेवाला दर्शक माना जा सकता है।

जैनेन्द्रजीने राजनीतिक और राजसे समाजको प्राणका म
लिए जिस दर्शनका अनुमोदन किया है उसके षोडिक या आध
को भी आचार्यकी भाषामें इस प्रकार दिया है—“शान्ति न

१. पृ० ३६।

२. पृ० ३६।

है। हम नकारको शल्लत समझते हैं। पर अब हम नकार होते हैं, तब जो है वह मिट नहीं जाता, बल्कि वह खुला अवसर पाता है। हमारे यहाँ ध्यान है, योग है, यह सब एक तरह नकारको साधना है, पर वह हमारे जीवनमें भारतके जीवनमें कृपा नहीं हुआ है।”

हूस्टन रॉका करता है—“क्षमा कीजिएगा, क्या यह मुँह फेरता नहीं है, पलायन नहीं है ?”

भाचार्यका उत्तर है—“है, लेकिन वह अग्रिम नहीं, शुभ है।”^१

अपका राजके उत्तरशाविस्वसे यह शुभ पलायन ही उपन्यासकी परिणति है।

हूस्टन आचार्यसे पूछता है—“पर क्या मैं कुछ नहीं कर सकता जिससे आपके बीचकी दूरी दूर हो ?”

आचार्यका उत्तर है—“पर तुम भूलते हो, भाई, वह दूरी नहीं है, निकटता है—निकटता न सार पानेपर कभी अबरदस्ती दीवारों बीचमें खड़ी कर ली जाती है। कदा न कि ईश्वरकी करनी है। हम तुम या कोई इसमें कुछ नहीं कर सकते।”^२ इसी निकटताके परिणाममें भाचार्य जेलमें हैं। इला भी कहती है कि अयके मार्गमें संकट व बननेके लिए ही आचार्य जेलमें रहना चाहते हैं। अय अपने राजनीतिक दलके वासनके स्थानपर एक सर्वदलीय दासग और मन्त्रिमण्डल बना सकनेकी चिन्तामें है। बहुत ही पीछे ८ मार्चको हूस्टनको हम अयके अत्यन्त श्रम विरोधी स्वामी चिदानन्दसे अय और स्वामीके मतका विरोध दूर करनेके लिए बात करती पाते हैं। ‘अयवर्मन’ की कहानीमें यथार्थकी छान्ति स्थापन करनेके लिए वाटक-को यह निश्वास करना होगा कि २००७ ईसवीमें २१ फरवरीसे १५ अप्रैल तक राज्यके लिए भारतमें हूस्टनसे अधिक भारतका हितकारी और मुलज्जा हुआ कोई दूसरा व्यक्ति न था।

१. पृ० २६।

२. पृ० २६।

स्वामी विद्यानन्द भारतकी आध्यात्मिक, नैतिक और ध्यावहारिक परम्परामें ही भारतकी आत्माको रक्षा देखते हैं। वे हूस्टनसे कहते हैं—
 “हर गतिसे स्थिति चलित होती है यद्यपि पुष्ट भी होती है। प्रतिकूलतासे भारत कभी डरा नहीं है। हम खुलकर उस सबके प्रतिकूल हैं जो पदार्थो-
 न्मुख है, आत्मोन्मुख नहीं है, हम मर्यादा-हीनताके प्रतिकूल हैं, भोगाचारके प्रतिकूल हैं, और क्या आप कह सकते हैं राज्य इस बारेमें स्थिर नहीं है ?”

विद्यानन्दको जयकी नौतिसे कहीं विरोध है यह स्पष्ट नहीं, परन्तु उन्हें जय और इलाका अविवाहित सम्बन्ध सहा नहीं है। यही उनके विरोधका कारण जान पड़ता है। वे कहते हैं—“नैतिकतासे अलग जीवन टिक नहीं सकता। यह बुद्धिवाका प्रश्न नहीं है सनातनका प्रश्न है और नौतिके श्रोन हमारे धर्म-शास्त्र है। समाज रामसे नहीं चलता, धर्मसे, धर्मशमे, धर्म-शास्त्रसे चलता है। यह निरा बुद्धिका प्रमाद है जो राज्यको सम्पूर्ण स्वाशाधिकारी मानता है।” विद्यानन्द धर्मशास्त्रको अपौरुषेय, पुरुष-द्वारा निस्तृप्त, प्रणीत नहीं मानते हैं : उनका कहना है—“नो सामूहिक-प्रधान संस्कृति ही भारतीय हो सकती है। तदनुकूल यहाँकी राजनीति ही, वैसे अर्थरचना—यह बात अत्यन्त स्पष्ट है। इससे औ-अर इपर-उपर जाना नहीं हो सकता।”

विद्यानन्द जबसे किसी भी प्रकार समताका सम्भव नहीं समझते। इनके विषयमें उनका मत है—“यह अनिष्टकारिणी है, तबतक राज्यका शोभ नहीं है। यह क्या दुस्माद है कि न विचार करती है, न साध छीड़ती है, न कठिन्न हांता नोसती है। हमारा देश मर्यादा युद्धपोलम रामचन्द्रको जानता है। हमारा आदर्श रामराज्य है। मुझे यही विश्वास है कि भारतीय जन वैसे इन अधमाचारको एक शब्दके लिए भी तह नका और नह पदा

है। “कलक सिंहासनपर सोया पा रहा है। यह विपर्यय जबतक समाप्त नहीं है, किसी सहयोग, किसी सम्भावनाकी बात ही नहीं उठती।” इसमें किसी-किसीका व्यवकाश नहीं समझते। कहते हैं—“दूला मेरी कन्या होने तो जीवित नहीं रह सकती थी।”

स्त्रीके विषयमें चिदानन्दका मत है, “स्त्री कीमल है क्योंकि वह प्य चाहती है, बलका प्रयोग चाहती है, उसके बिना वह अधान्त है। स्वतन्त्रको शांति करनेका उपाय है, स्त्रीके लिए बल पुरुष है।”

जैनेन्द्रजीके चिदानन्दकी प्रतिष्ठाया भी आधुनिक भारतीय समाज मिल सकती है। वहाँ उन्होंने अपनी दृष्टिसे राष्ट्रीय स्वयंसेवक सेना विचारोंकी अभिव्यक्ति दी है परन्तु उनके नेताकी भी जैनेन्द्र प्रकृतिका दिग्दर्शन बिना नहीं रह सके हैं।

अथवा उनके शासनका विरोधी शीघ्र ही दल नापदम्पतिका नामावली परती एलिजाबेथ ह्यूबेरियन है। इन दलका नाम अस्पष्ट है। जैनेन्द्रजीने प्रगतिवादी दल दिया है और उसकी मान्यता इस प्रकार बतलाई है—“यद्यपि और संघटनमें उन्हें विश्वास है। उनके अनुसार मनुष्य मूलतः प्राण है और वहाँ अच्छा या बुरा नहीं है। अच्छे-बुरेकी प्रणालि की सुविधाके लिए समाज पीछे बनाता है। इसलिए भादराकी जो चीजोंकी लेना चलना है। ध्वनिपर इमारत बाँधना समष्टिकी बिसर है। उन्नतिको यत्र संघटन है और संघटित कतिपय बिल्ले अक्षर्यपर प्रकृति हैं। यह प्रकृतिका नियम है और संस्कृतिके नामपर मनुष्य जो रहता है उसका मूल्य सर्वथा शारीरिक और धार्मिक है। वे रुढ़िवाद, धर्मनिरपेक्ष और मुहम्मदकी उन्नतिके लिए पाठक समझते हैं।” नाथका प्रगतिवादी दल राष्ट्रके लिए अथवा चिन्तनका रचनात्मक कार्यक्रम चाहता है कि

कारण उसका जयसे विरोध है, इसका उल्लेख नहीं है। दलोंके मनभेदोंका कारण विधान या शासन-नीतिमें परिवर्तन अथवा और आर्थिक अधिकारोंकी माँग होती है। दार्शनिक मतभेदों राजनीतिक संघर्ष नहीं चलते।

जयके दलकी शासन-नीतिके व्यवहारसे नापके दलको कि—“पुलिस शासन-विरोधी प्रदर्शनोंकी गुण्ठागर्शोंकी उनका कहना है कि आजकी सरकारसे हमारे तीव्र मतों राष्ट्राधिपको अपमान और उपहासका पात्र बनाना किसी प्रकार या अनुशासनके लिए सहाय नहीं। हमें पृष्ठना है कि क्यों हम यहाँ तक बढ़ने दिया गया कि वे सार्वजनिक शान्तिमें विघ्न रखको जयका विरोध न कहकर जयके विरोधका दमन क्यों न मानें ?”

जयके दलका नाम, रूप-रेखा और उसके कार्यक्रमका स्पष्ट नहीं है। उसे जयके व्यक्तिगत विचारोंसे ही जयके ये विचार देश और समाजकी परिस्थितियों उठाके व्यक्तिगत अनुभूतियोंकी अभिव्यक्ति ही अपने अस्तित्वके सम्बन्धमें जय कहता है—“शायद पहली है। कदाचित् इसी कारण है। समाधान एक उल्लङ्घन है, प्रश्न है, क्योंकि स्पष्ट है। दीखनेमें है होनेसे कम है। है सो तो परीदा ही रहेगा। अस आकारमें अंग ही होता है।” भाषामें भी अर्थके अनुकूल

इस उद्धरणकी तुलनामें आचार्यकी एक अभिव्यक्ति “हम भगवान्की उपासनाके लिए मानते हैं, पर हर मौजूद है। नफ़रतमें भी वह है। हर सम्बन्धकी वह पन ही है जो अनोरवर है। पर ईश्वरके सिवाय और निरा बलपन भी नहीं नहीं है।” दोनों व्यक्तियों

ईश्वर एक समान है शायद इसलिए उनमें अन्तर्गमन नहीं है परन्तु यहाँ अन्तर्गत भाँ नहीं जान पड़ते चिन्तन विचार या व्यवहारकी गणना हो सके ।

जय हूस्टनके मौखिक प्रश्न उठाना है—“कोई मुझे मारना चाहता तो उसके हाथों मुझे मरनेका अधिकार क्यों नहीं है ? क्यों उधरों है ? मैं क्या करूँ ?” अपने प्रति कथना बगानेकी इसी कृत्तिय जय धामनकी स्थितिकी व्याख्या करता है—“शासनके आसनपर आदमी प्रेमसे आसनेके लिए नहीं पहुँचता । अहंकारके बलपर वहाँ पहुँचना और उतरी बलपर रहना होता है । इससे जो भीतरमें सज्जाद् है वह विनासन का पाता, झूली पाता है । बहोते फिर पूजा पाता है । जो राजामन पा है वह बँट गयाता है । कोई कारण नहीं कि लोग मुझे प्रेम करें ।”

शासनके उत्तरदायित्वके प्रति जयकी मनोवस्था उसके इन शब्दोंके प्रकट है—“प्रतीता की कि विद्रोह-जैता कुछ उठे और मैं अपनी आत्मा निकर इन शब्दोंके केंद्र दिया जाऊँ । तब इन आदिमक प्रयोगोंके मुक्ताने ही रह जाऊँ । पर वह समय नहीं आया ।”

ऐसा व्यक्ति किन परिस्थितियोंके कारण विहायनाकड़ होनेके विषय हुआ यदि उपन्यासके जाना जा सकता तो उसे पढ़नेका अम साध हो सकता था । कहानी यह भी नहीं बतानी कि जयकी राज्यका म वसताधिकारके अर्थमें सँघाटना पड़ गया था या अरबाजोन सज्जादने कि स्थिति-विशेषकी प्राप्ति : जयकी सबसे पहले राज-भार्यपर देखकर उसे राजीन दिया था और अब संकटने अर्गतिविषय होनेके कारण उसका विचार बन गया । पुनःकके सन्दर्भमें यह वर्तमान है कि अब इस वर्ष पूर्ण निःसर्भमें बहुयन-द्वारा ही धामन बना था । उसके धामन-कार्यमें उपर

१. १० १११ ।

२. १० ११२ ।

होनेके ज्ञान लामकी घटनाका भी कहीं उल्लेख नहीं है ।

राज्य संस्थाके विषयमें जयका चिन्तन है—“मुझे लगता है, क्रमशः राज्य यांत्रिक न रहेगा, वह स्थूल और भारी-भरकम होता जायेगा । आजकी अमलदारोके रूपमें नहीं बल्कि अन्त-प्राप्त दायित्वके रूपमें वह ब्याप्त होगा”.....ऐसा यदि नहीं है, राज्य है और वह ब्याप्त नहीं केन्द्रित है, नैतिक नहीं कार्यात्मक है तो ऐसे राज्यके साथ अनिवार्य होकर युद्ध कैसे न मगा चलेगा । मैं नहीं समझता । उसे खर्च चाहिए और आपके साधन चाहिए । पूंजी चाहिए और मन्त्री चाहिए ।” राज्यके सम्बन्धमें यह भाषी कल्पना जैसी भी हो, कहानीमें इस कल्पनाको बहि-सार्थ करनेके लिए जयके किसी प्रयत्नका उल्लेख नहीं है ।

जय एक बार फिर कहता है—“तुमने, राज्य कुछ है तो दमनका मन्त्र है । अहिंसामें तुम कहते हो दमन है, निषेध है । उस अर्थमें तो राज्य अहिंसामें भी साधन हो सकता है । मत्र समझो मैं तुमसे असहमत हूँ । अपने विकासमें ही मनुष्यने राज्य संस्थाका विकास किया है और विकासकी दिशा अहिंसा है । फिर भी राज्यका सृजन और मन्त्र हिंसाका है । मुझसे क्यादा इसको दूसरा क्या जानेगा ।”^२

जय एक सार्वजनिक सभामें भाषण देता है—“वह (राज्य) आवश्यक बुराई समझा जाता है । हमें उसे अनावश्यक करना है । बुराई वह है इसलिए कि बेजान है, मशीनकी तरह है । मन उसमें नहीं है”..... आप हम सब जानदार हैं, इसलिए किसीके अधीन नहीं स्वाधीन रहना चाहते हैं । स्वाधीनता सबका हक है, साफ है, राज्य एक अधीनता पैदा करता है । कह लो कि लोक-तन्त्रमें वह अधीनता अपनी निजकी है । मानी स्वाधीनता है, या धुनावके पिनतीके दिनमें जब हर आदमीसे मत्र

१. पृ० १२० ।

२. पृ० १४८ ।

चाहा जाता है, वह भावना कुछ अभी दिखाई देती है, तब भी वह भुक्त नहीं होती वादकी तो बात क्या ? आप सब लोगोंकी चाहना चाहिए कि जल्दी-से-जल्दी यह सब राजकीय काम जो बड़ा और ऊँचा और शानदार समझा जाता है, फलतः बन जाये ।”

जैनेन्द्रजीकी सहानुभूति और सराहनाके पात्र या उनकी आत्मा और चिन्तनके प्रतिनिधि जयके व्यवहारको समझ लेनेके लिए सहायक होगा कि पाठक जानें कि उस समय देशमें कौसी राज-व्यवस्था थी या २००७ में होगी, जिसमें जय ऐसा व्यवहार कर सकेगा । जयके सम्बन्धमें वह व्यवस्था लोकतन्त्र है जिसमें शासनके अधिकारका स्रोत चुनाव है, परन्तु वह व्यवस्था भारतके आधुनिक गणतन्त्रकी भाँति नहीं है जिसमें शासनका उत्तरदायित्व मन्त्रिमण्डलके नेता प्रधान मन्त्रीके कंधोंपर है और राष्ट्रपति केवल परिस्मृति-विशेषमें ही शासन-अधिकारका प्रयोग कर सकते हैं । मन्त्रिमण्डल तो है, परन्तु प्रधान मन्त्रीका उल्लेख नहीं है । पुस्तक-भरमें केवल ॥ बार ही मन्त्रिमण्डलका उल्लेख मिलता है । इन दोनों स्थलोंपर जय जो कुछ करता है उसपर मन्त्रिमण्डल बादमें स्वीकृति दे देगा । ऐसी ही शर्त मिलती है । जैनेन्द्रजीकी कल्पना है कि ई० २००७में भारतका शासन अमेरिकन ढंगका होगा जिसमें राष्ट्राधिप (जिसे प्रेसिडेण्ट भी कहा जा सकता है) प्रधान शासक होगा । जयको हम अपने राजनीतिक दल या राष्ट्रीय महासभासे कभी किसी विषयमें अनुपति लेनेकी आवश्यकता अनुभव करते नहीं पाते इससे यह भी समझा जा सकता है कि जैनेन्द्रजीकी कल्पनामें ई० २००७ में भारतका शासन अधिनायक-तन्त्र-द्वारा होगा ।

जैनेन्द्रजीकी कल्पनामें ई० २००७ तक भारतमें साम्यवादी और समाजवादी प्रयोग समाप्त हो चुके होंगे । हूस्टन २८ मार्चके पत्रमें जयका वक्तव्य पढ़ता है—“हमारी परम्परा दूसरी, नीति दूसरी है । साम्यवादी समाजवादी प्रयोग हो चुके । उनकी जड़में समझ दर्शन कब था ? हमें चाहिए ऐसी अर्थ-रचना और समाज-रचना जिसमें सम्भावनाएँ किसीकी

न पट्टे, बल्कि जुड़ती जायें। इसलिए हम राज्यके अगिये मित्र बनी करना चाहते हैं जिसमें थोराका बम न हो या रम न हो। इस तरह राज्य प्रतिद्वन्दी नही रहना, महायुद्ध हो जाना है। राज्य सबका जहाँ हर कोई अपनी जगह राजा हो। प्रजा होनेको अलग कोई गृहे हो नहीं।”

भारतीय राष्ट्र साम्यवादों और समाजवादी प्रयोग कर चुकनेके पश्चात् जिस अर्थशास्त्रका प्रयोग २००७ ई० में कर रहा होगा जिसमें सबकी सम्भावनाएँ जुड़ रही होंगी और पूर्ण आर्थिक तथा राजनीतिक समता होगी और समय दर्शन भी उसमें होगा, यदि उनके आधारोंका कुछ संकेत होता तो चायद बहुत बढो देन होती। अस्तु, यह भविष्यवाणी अवश्य है कि साम्यवाद और समाजवाद समस्याकी मुलात्ता नहीं सकेंगे।

राज्यके अरिये गही करना चाहिए जिसमें औरोंका बस या रस न हो। इस मुलावका अर्थ उत्पादनके साधनोंका राष्ट्रीयकरण न करके उन्हें व्यक्तिगत स्वामित्व और नियन्त्रणमें रहने देना है, यह स्पष्ट ही है। जय न केवल साम्यवाद और समाजवादके प्रयोगोंको विफल बता रहा है, बल्कि उसके समयमें लोकतन्त्र भी बीत चुका है। वह कहता है— “लोकतन्त्रके बीते आदर्शने चुनावका रोग ऐसा सगाया कि सब अपनी कला छोड़ अधिकार और पदके लिए उबकना चाहने लगे। उस प्रतिस्पर्धि एक आवेशका रस था। उसमें उन्हें प्रपति और उपप्रतिष्ठा पस्नासा मिलता था, पर चीज वह बोधी थी और शूठो साबित हुई, वह साध स्वयं उन्हींके मुँहमें, जिन्होंने उसे बस्केसे पला, पीछे कतला हो गया। इन सब भ्रमोंके दूर होनेपर किस ज्ञानकी कल्पना की जाये। लोकतन्त्रके अस्वीकार करनेपर राजसत्ता या अधिनायकता ही शासन स्वीकारना होगा। यह अद्भुत कल्पना है कि एक व्यक्ति या अधिनायक राज्य सबका समान राज्य होगा, उसमें प्रजा होनेको कोई रोग न रहेगा।

जयके माध्यमसे लेखक को कहना चाहता है, वह स्वयं उसके अपने मस्तिष्कमें स्पष्ट नहीं, यह जयके प्रेस-मीटिंगमें दिग्गज वक्ताव्यसे स्पष्ट है—
 “प्रश्न है खासकर उद्योगोंके बारेमें क्या नीति है। नीति यह है कि राज्य भरसक बढ़ी करेगा जो औरोके बसका या इच्छाका न होगा। सरकारसे हमें सहकारपर जाना है—लोक-कल्याण-राज्यकी एक कल्पना थी, वह बीत गयी। यह हमारी नहीं है उसमें सब-कुछ राज्य करनेके लिए हो जाता था। हम राज्यके पास करनेके लिए कम-से-कम छोड़ना चाहते हैं। अखिर करनेवाके कौन हैं। लोग ही तो हैं, राज्य करता है मानी लोग करते हैं। सहकारके साथ एक उद्देश्यमें जो मिल जायें, वे लोग और उनका समाज। तो इस तरहसे समाज सब करता है। राज्य समाजके हाथका यन्त्र है। यन्त्र ही है मालिक नहीं।”¹ जब लोक और राज्य, समाज और राज्य एक हैं, राज्य भी उनका प्रयत्न ही है तो फिर राज्यका आर्थिक किस कारण? लोक-कल्याण-राज्यकी कल्पनासे परे क्या लेखक विविष्ट वर्गके कल्याणमें ही समाज और लोकका हित देखता है। लोकका स्वच्छासे सहकारिता-आद्य आत्म-निर्भर्यसे रह सकना ही कम्युनिज्मकी सामाजिक बिकासकी कल्पना है, जिसे लेखक समाप्त हो चुका प्रयोग बताता है। स्पष्ट है कि लेखक समाजवाद और कम्युनिज्मकी विचार-धारासे अपरिचित है वह सब-कुछ अस्वीकार करता है, स्वीकार क्या करना चाहता है शायद स्वयं नहीं जानता।

हम राज्यके पास करनेके लिए कमसे कम छोड़ना चाहते हैं इसका क्या अर्थ होता है? सरकार या सहकार सार्वजनिक शिक्षा, सार्वजनिक स्वास्थ्य, माताशिशुके पालन और बाढ़में बचावका काम करे या न करे? यदि करे तो उसके लिए साधन कहाँसे लाये? ईस्वरकी प्रार्थना और अन्नमेंसे तो इन समस्याओंके हल ही सबनेकी सम्भावना है नहीं।

लोकके एकीकरणमें या उनके परस्पर विलयनमें लेखकको
 है ? राज्यके पास करनेके लिए कमसे कम छोड़ने या राज्य-
 क वही करनेका, जो औरोंके बस और इच्छाका न हो, का
 साधनोंके राष्ट्रीयकरणका विरोध है तो जय या लेखक-
 पट्ट रूपमें कहनेका साहस क्यों नहीं। यह अपरिग्रह और
 अति सूक्ष्म व्यवहार है या अज्ञान ?

रस-गोष्ठोंमें इतना तो स्पष्ट कहता है—“स्टेट कैपिटलिज्म
 का बुरेसे बुरा रूप है” तो इसमें-से उद्योगोंके सम्बन्धमें
 कि यह हो आती है कि सबकी सूझ-बूझ जगे और काममें
 उद्योगोंपर किसी प्रकारकी रोक-थाम न रहे।” उद्योगोंपर
 रोक-थाम या नियन्त्रण जय या जैनेन्द्रजीकी पसन्द नहीं,
 बड़े पूँजीपतियों और उद्योगोंके द्वारा-द्वारा उद्योगों और
 पैदावारपर नियन्त्रणके सम्बन्धमें क्या हो ? उद्योग-बन्ध
 नका नियन्त्रण और स्वामित्व किसी-न-किसीके हाथमें तो
 यदि समाज या राज्यके हाथमें नहीं तो व्यक्तिके हाथमें
 जैनेन्द्रजी उद्योग-बन्धोंके राज्यके अधीन होनेपर सम्भारित
 परिचित हैं परन्तु उद्योग-बन्धोंपर पूँजीपतियोंके स्वामित्व
 के परिणामोंसे परिचित नहीं। इसे आध्यात्मिक व्यवस्था
 क्याये ? वे नहीं जानते उद्योगोंके द्वारा-द्वारा लोदेही माप
 मूल्य कम रखनेके लिए किस प्रकार बेकारी बनाये रखने हैं
 लोदेही बाजार दाम ऊँचा रखनेके लिए अपनी हीड़में उद्योग
 किस प्रकार समाप्त कर देते हैं। जय कहता है, स्टेट कैपिट-
 लिज्मका सबसे बुरा रूप है, अर्थात् कैपिटलिज्म ही रहे।
 जैनेन्द्रजीके विचारमें राज-मंत्रियोंके अधिकार यह ही मार्ग है।
 कामना करते हुए पूँजीवादकी अराजकताका ही समर्थन

उद्योगोंके सम्बन्धमें जयकी नीतिका दूसरा अंग यह है कि धमका क्रय-विक्रय अशुभभव हो जाये। समाजमें धमका क्रय साधनोंके ऐसे स्वामी हो करते हैं, जिसके पास निजी शारीरिक धमसे उपयोगमें आ सकने योग्य साधनोंकी अपेक्षा अधिक साधन होते हैं, जो धमका क्रय करके बड़ी मात्रामें पदार्थ उत्पन्न करके मुनाफ़ा कमाना चाहते हैं। शायद जयकी कल्पनामें मुनाफ़ा कमानेके लिए श्वसत्राय समाजमें नहीं रहने चाहिए, न साधनोंके इतने बड़े स्वामी। अपने धमकी वही लोग बेचते हैं जिनके पास धमसे उत्पादन करनेके साधन नहीं होते। जयकी कल्पनाके समाजमें न तो उद्योग-धन्धोपर रोक-बाम होगी, न धमके क्रयसे उद्योग-धन्धोंकी चलानेकी स्वतन्त्रता होगी, न साधनोंके स्वामी होंगे, न साधनहीन होंगे ? सब ओर नकार-ही-नकार है, होगा क्या स्पष्ट नहीं ! शायद आवश्यक भी नहीं, क्योंकि यह अक्षरमें विश्वास करता है। इस अकर्मका यही अग्निप्राय समझा जाये कि समाजमें मौजूद पूँजीवादी प्रभावकता यथावत् बनी रहे।

जैनेन्द्रजी सम्मन्तः यह जानते हैं कि आज दिन हमारे समाजमें पदार्थों-का परस्पर विनिमय सुविधाजनक नहीं रहा है। क्रय-विक्रयका सामाजिक प्रयोजन विनिमय होता है। धमका विनिमय भी क्रय-विक्रय-द्वारा ही होता है। क्या जैनेन्द्रजीको धमके विनिमयपर भी आपत्ति है। धमका विनिमय न होनेपर केलकको बाग़ड बनानेसे लेकर अपनी पुस्तक बेचने तकका काम खुद ही करना होगा, यह उनकी कल्पनामें नहीं सीखा।

अब अपना जैनेन्द्रजी इन सब उलझनोंका उपाय सुझाते हैं—“कर्मसे स्वार्थ पैदा हो सकता है, अकर्म निःस्वार्थ है और हमारी दृष्टि यह है कि अकर्मकी निष्ठा समाजमें सामान्यतया देखे भी जाये, पर उत्तका वह उत्कृष्ट अंग जो राज-काज संभाले, अथवा अकर्मपर दृढ़ हो।” अब वा

२. १४ १९२१।

पकड़के बाहरका पदार्थ

जैनेन्द्रजी मगस्याको समझ सक्नेमे अपनी लाचारी प्रेम-गोष्टोमें इन प्रकार प्रकट करते हैं—“सरकार रहेगी तबतक बोनें भो रहेंगे बहो गरीबी रहे । रोजगार सरकारसे मिलेया तो बेरोजगारीको भो रहना होण । सिक्नेमे बमोरी रहेगी तबतक गरीबी पूरा सरह नहो जा सकतो और नौकरीका रोजगार जबतक है, बेरोजगारी भो रहनेवाली है—लेकिन मेरो ओरसे आपको सुभीता है कि आप इस सुननेको अनमुना कर दें ।” यह शब्द स्पष्ट कर देते हैं कि जय और जैनेन्द्रजी समाजके आधिक विकासकी प्रक्रिया और अघंशास्त्रके सामान्य सिद्धान्तोंमे भो अपरिचित है ।

जैनेन्द्रजीने समाजवादकी भी एक नयी परिभाषाका आविष्कार किया है—“समाजवाद यह हुआ कि जो असामाजिक है, बर्ग या व्यक्ति, उन्हें नष्ट कर दो ।” यह परिभाषा नयी जरूर है परन्तु यथार्थ नहीं है । इससे केवल समाजवादके घोषित सिद्धान्तोका अज्ञान और आक्रोश प्रकट होता है । नष्ट करनेकी भावना और प्रक्रिया नकारात्मक-मात्र है । समाजवादका प्रस्तावित कार्यक्रम और भावना सकारात्मक है । इसे यों भो कहा जा सकता था—असामाजिक भावना और तत्त्वोंके लिए कारण न हों । जैनेन्द्रजी न केवल समाजकी नयी परिभाषा देते हैं बल्कि आइन्स्टायनकी भी एक नयी व्याख्या कर देते हैं—“आइन्स्टायनने जो बताया उससे मालूम हुआ जइमें चेतन है, यानी जइ सब चेतन है । शक्ति बलाती है तो जिसे बलाती है वह भो शक्ति-पिण्ड ही है । सब एक ही माया है ।” इन वाक्योंमें वैज्ञानिक ध्वनि होनेपर भी अज्ञान स्पष्ट है । वैसे ही वे अदार्शनिक वाग्जालमें दर्शनकी ध्वनिका समावेश करनेका भो दस्त करते हैं । उदाहरणतः—“पवित्र एक परमेश्वर है और वह सर्वव्यापक है— इससे अपवित्रताके लिए ठौर कहाँ ?” एकमात्र ईश्वरको पवित्र कहकर जय अपवित्रताकी भो भावना उत्पन्न करता है और स्वयं ही पृच्छता है अपवित्रताके लिए ठौर कहाँ ? इसे यदि यों कहा जाता, ईश्वर पवित्र है और वह सर्वव्यापक है इसलिए अपवित्र कुछ नहीं तो चापद सोधो

दान जान पहती और दर्शनको भ्रान्ति न हो सकती। दर्शनको ध्वनिसे भ्रान्ति उत्पन्न करनेका एक और उदाहरण यो है—“स्त्री मिनत है, मे पुण्य है तबतक यह चिन्त है। भेद सच नहीं हो सकता, क्योंकि एक ओर अक्षय्य और अमिन्न परमेश्वरको सत्ता सब कहीं व्याप्त है। इसलिए स्त्री और पुण्यके बीच आकर्षण कभी समाप्त नहीं होनेवाला है।” आकर्षणका कारण भेद है जो सच नहीं हो सकता और आकर्षण कभी समाप्त होनेवाला भी नहीं है, क्या सच है ?

राज्य-संस्थाको अनिवार्य व्यापि समझनेमें अथवा इस संस्थासे मुक्ति-की कामना करनेमें आचार्य भी जयके साथ हैं, वे भी कहते हैं—“हम सौमल बनेंगे तो राज्यका ही दोष दूर न होगा, बल्कि राज्यके स्वयं दूर होनेका उपाय होने लग जायेगा। मुझमें तो राज्य एक दोष ही है। वह दबाव है समय आवेगा कि वह काम एक सहयोग संस्थाके जरिये ही जाया करेगा, अभी तो वह एक प्रभुसत्ता है।” पाठक यह समझनेमें असमर्थ रह जाता है कि जय और आचार्यके परस्पर इतने सहमत होनेपर भी क्या यह क्यों कहती है कि आचार्य जयके मार्गके बाधक न बननेके लिए ही जेलमें बंटे हैं। यह कह देना भी अप्रासंगिक न होगा यदि जेनेन्द्रजी विकास-द्वारा राज्यमें एक सहयोग-संस्थामें परिणत हो जानेकी कल्पना करते हैं तो—यह कल्पना मौलिक नहीं, यह कम्युनिस्टोंकी, साम्य-वादियोंकी कल्पना है जिनके प्रयोगोंके वे २००७ ई० तक समाप्त हो चुकनेकी बात कह चुके हैं।

जो भी ही, उपस्थासमें जय राज्यकी अनावश्यक, दोषपूर्ण और दमन करनेवाली संस्थासे मुक्तिका उपाय अपने राजनैतिक दलके स्थानपर एक सर्वदलीय सरकारकी स्थापना-द्वारा करता है। इस परिवर्तनको हम शासक व्यक्तियोंका परिवर्तन ही कहेंगे राज्य-संस्थाका अन्त नहीं कह

१. पृ० ३२३ पर।

सकेंगे। पंचशीलकी अपर्याप्त बताकर, युद्धके अनिवार्य होते जानेकी विभीषिका और दशत्रास्रके निर्माणके वेगकी रोकने या अन्तर्राष्ट्रीय दान्तिकी जिसको चिन्तासे यह मौलिक उपन्यास लिख गया है, जेनेट्रमी भूल ही गये हैं।

आचार्य जेलसे मुक्त हो जाते हैं। उनका आधम शिवधाममें है। जब सर्वदलीय सरकारकी स्थापनाके लिए सब दलोंकी एक सम्मिलित सभाका आयोजन शिवधाममें करता है। दशमी विद्वान्ग और साधकी ऐसी सभासे विरोध आया नहीं है परन्तु ये सम्मिलित होना स्वीकार कर लेते हैं। इस सभाका आयोजन ही जानेपर एक नया रहस्य खुलता है—जब सर्वदलीय सरकारकी स्थापना हो जानेपर राज्य-भारकी रथाय देया।

शिवधाममें सर्वदलीय सम्मेलनका आरम्भ होनेके समय आचार्य, जो इस समय तक अपनी पुत्री इलाकी वयसे विवाह करनेकी अनुमति नहीं दे रहे थे, अनुमति दे देने हैं। किस नवीन तर्क या ज्ञान-साधने आचार्यका विचार बदल जाता है। वह उनके चारोंमें यह है—“इतनी देर तक अपनी अनुमति रोककर मैं आज इस जगह आया हूँ कि जीवनके अनक होनेके अधिचारसे उन जीवनकी स्वयं सम्पूर्ण होने देनेसे अधिक अधिचार पिलाओ नहीं पड़ूँगा।” जीवन-भर अनात्मिक और अकर्मके मार्गकी चिन्ता करके भी यह बात जाननेके लिए आचार्यको इतने बर्ष लगे ?

आचार्यकी अनुमति न होनेके कारण यद्यपि अनेक बर्ष तक जब और इला साध-साध गृहने रहे, पर उनका विवाह न हो सका। अनुमति ही आचार्यके माघ रहनेके लिए भी न थी। अविवाहित इलाको माघ रतकर जब अपने प्रति विरोधकी भावनाके लिए अचभर देना रहा। इजाने यह स्वीकार किया है कि विवाह हो जानेसे विरोध मिट जाना, परन्तु जब अपना विरोध मिटा देना या विरोधको निर्बल नहीं कर देना चाहता या वेदम हमी-लिए अपने इच्छा होनेपर भी विवाह नहीं किया। विरोधके रत देनेकी इस वृत्तिको उद्भ्रान्तिके अतिरिक्त और क्या कहा जा सकता

है। इसे अनासक्ति कहें, अकर्म कहें या इसे शावनाका कोई और नाम दें।

यह जानकर कि आचार्यने इलाको जयसे विवाह कर लेनेकी अनुमति दे दी चिदानन्दका भी विरोध समाप्त हो जाता है। सर्वदलीय सम्मेलनमें यह रहस्य खुलता है कि जय राजके उत्तरदायित्वसे उपराम हो रहा है। जो सभी विपन्न अनुभव करते हैं। सम्पूर्ण विरोध मिट जाता है, सभी जयसे राजका उत्तरदायित्व संभाले रहनेका अनुरोध करने लगते हैं परन्तु जय किसी प्रकार राजका उत्तरदायित्व संभाले रहनेके लिए तैयार नहीं होता, क्योंकि उसे तो विरोधमें ही रस मिलता है परन्तु इसका कारण यह बताया है—“मेरा मोह भग्न हो गया है। राज्यकी अनुरक्तिके लिए कहीं भी तनिक अवकाश नहीं सूटा है, इतनी विरक्ति हो गयी है।”

श्यामी चिदानन्द जयको समझाना चाहते हैं—“राज्य भी एक कर्तव्य है और बिना मोह, बिना आसक्ति, उसका निर्वाह निश्चय ही कोई छोटा तपस्वर्षा नहीं है।” परन्तु जय जोहमें फँसे रहता स्वीकार नहीं करता। राज्यके मोहको त्याग कर वह इलासे विवाह करना चाहता है और सर्वदलीय सम्मेलनके समय अवकाश पाकर सन्ध्याके अन्धकार और नदी तटके सुनेमें एलीजाबेथके शरीरकी धंक्रमें लेकर उसके जूतोंकी धूल अपने माथेपर लगा लेनेकी इच्छाके लिए अवाकुलता भी प्रकट करता है, य जयके माध्यम-द्वारा वैनेन्द्रजीके विचारमें यह अकर्म है जिसकी—“महिनगीताने बताया है। उस मूल्यकी पहचानसे भारतका राज्य अब बिना ही सब कठिनाई ही पैदा हुई है।”

जयके राजसिंहासन त्यागके निश्चयसे सभी लोग द्रवित हो जाते हैं। चिदानन्द तो अपने पूरे कलसे उसके समर्थनका आश्वासन देता ही परन्तु इन्द्रमोहन, जो हूस्टनकी पहले दिन ही जयको बिना रीढ़का आदर और सम्पूर्ण प्रणतिमें बाधा बताया था, जो हूस्टन-द्वारा जयकी प्रशंसा

१. पृ० ३५४।

२. पृ० २६२।

और रुग्नि फैलानेमें भी देश और समाजकी हानि देखता था और हूस्टन को भारत छोड़ जाने या गोनोवा निशाना बना दिये जानेकी चेतावनी गयी थी, इस स्थितिमें विकल हो जाता है। इन्द्रमोहनकी मृष्टि कहानी रटस्य, रोमांच और जामूना की नूतनका पुट देनेके लिए की गयी है। व. राट्टाधिप-भवनके पहरोमें, चलता ट्रेनामें बनायाम ही आ-आ सकता है यद्य जब आता है रिवाल्वर साथे बान करता है। जय या हूस्टनकी किसे भी समय समाप्त कर देनेमें उसे विशेष आसक्ति नहीं है। जय इन्द्रमोहनके भयसे हूस्टनको राट्टाधिप-भवनके निजी बरामांमें रखनेका आदेश दे देता है परन्तु जय स्वीकार करता है कि वह इन्द्रमोहनकी ही रचना है। वह हूस्टनको इन्द्रमोहनकी बुला खानेके लिए भेजता है। हूस्टन महीने-सवा महीनेमें ही यहाँ अपने कूट रहस्यों और सम्बन्धोंका विधाना बन गया है। बम्बई पहुँचकर हूस्टनको इन्द्रका दूसरा परिचय मिलता है। वह इतिहासका शोधक और महा विद्वान् है, उसका बहुत बड़ा निजी पुस्तकालय है जहाँ वह "मानवताके उदयके साथ भारतकी भाग्यरेखाकी उत्तम होठे देखनेकी खोज" इतिहास और फलित ज्योतिष दोनोंके माध्यमसे करता है। जयके पद-स्यागसे वह इतना विकल हो जाता है कि रिवाल्वर छोड़कर घटनाओंके 'पूर्वदर्शन' के लिए इला और जयकी जन्म-कुण्डलियोंको पिलानेमें लगे जाता है।

जैनेन्द्रजीने 'समर्पण' में कहा है "जयवर्धन पाठकके पास आ तो रहा है पर कह नहीं सकता कितना वह उपन्यास सिद्ध होगा।" परन्तु रचना पाठकोंके सम्मुख मौलिक उपन्यासके रूपमें ही प्रस्तुत की गयी है। उपन्यासके द्वारा विचारोंकी अभिव्यक्तिको हम दोष नहीं मानते परन्तु कहानीका विश्वास-योग्य होना पहली शर्त होनी चाहिए। 'जयवर्धन' की कहानी पाठकका विश्वास पाने योग्य नहीं बनो। पहला कारण तो उसमें पृष्ठ-भूमिकी नितान्त कमो है। वह वार्तालापोंकी शायरी-मात्र है वार्तालाप विश्वासयोग्य रोचक कहानी नहीं बना सकते ऐसा नहीं कहा जा सकता।

रवि बाबूका 'घर और बाहर' उपन्यास इसका अग्रम उदाहरण है। जी० सी० पारी तो बर्ली हो यह भी। बहानीके विन्यास और रोचकता उत्पन्न कर देनेवा कारण पात्रोंका निर्भीक और प्रायः एक-सा होता है। आचार्यजी याचोमीजी छाया माना जाये तो उसकी भाषा जैनेन्द्रजीकी है, जयपूर नेहरूजीकी छाया डाली गयी है परन्तु उससे अधिक उलट उससे जैनेन्द्र है, बिदानन्दमें थी मोलबलकरका आभाव है पर जयपूर भी जैनेन्द्र छाये हुए है। इन्द्रमोहन आतंकवादी है परन्तु जैनेन्द्रमाइलका। जैनेन्द्रजीका दार्शनिक और सत्यव्य हूटन स्वयं जैनेन्द्रजीका प्रतिबिम्ब है। यहाँ तक कि इला भी जैनेन्द्रजीका ही नारी संस्करण है। इन सब पात्रोंके सिद्धांतों, व्यवहार और भाषामें ऐसी समानता है कि प्रायः उनके बीच भी एक-मे ही गये हैं। पात्रोंके एक-दूसरेके सम्पर्क और तुलनामें आगेपर उनका अविगतत्व निरंतरता है जिससे बहानी समीक बनती है परन्तु इस उपन्यासमें जैनेन्द्रजीने जैनेन्द्रसे जैनेन्द्रकी तोला है तो फिर कहीं भी अन्तर कैसे दिखाई देता ?

नारी-गात्र दो ही है, एक इला और दूसरी एलिजाबेथ। इला अना-सक्ति और अकर्मकी उपासक त्यागपथी भारतीय नारीका प्रतीक है। उसके साथ उसका, पिताकी इच्छाके विरुद्ध अविधाहित व्यवहारे रहना पापद इतलिये सम्म है कि उसने इन्द्रियोंका बहुमर्ष निभाव है परन्तु उसके बिदानन्दकी अनुगृहीता रहनेकी बात जब कहता है और इला स्वयं इन्द्रमोहनसे किसी रहस्यका संकेत कर देती है। एलिजाबेथ तो है ही हंगेरियन, प्रतिपरायणता और संयमकी आशा उससे क्या की जाये ? पर वास्तवमें यह कहीं स्पष्ट, निष्ठावान् और रीढ़वाली बन पड़ी है, शायद इसलिए कि लेखकने उसपर अपनी अनुकम्पाकी छाया नहीं डाली। पूरे उपन्यासमें माय और एलिजाबेथ ही दो पात्र हैं जो बहानीमें तो कम आते हैं पर उनका अपना अविगतत्व है।

जैनेन्द्रजीने प्रारम्भिककी अन्तिम पंक्तियोंमें इस बातके लिए क्षमा-

मावना कर ली है कि पुस्तकको विधिवत् उपन्यासका ह
 सका। उन्होंने इसे दुनियाको राजनीतिक संकटसे उबारने
 इन या उस रूपको स्वीकार करनेकी विवशताके संकट
 गुस्ताखके लिए प्रस्तुत किया है। राज्यके सभी रूपोंको
 सबसे प्राण पानेके विचार मानव-समाजके लिए नितान्त
 है। पूँजीवाद और राज्य-सत्ताके दमनकी प्रतिक्रियाके
 वर्ष पहले भी विचारकोने मानव-समाजकी मुक्तिके
 (अराजकवाद) के सिद्धान्तोंकी कल्पना की थी। यह वि
 केणियोंकी परस्पर होड़का ही विकसित रूप मानते थे।
 दमनते मुक्त करनेके लिए सत्ताकी समाप्तीकरण पा
 मानव-समाजको उरसादनके साधनोंके सामे स्वामी
 मुक्त कर एक विस्तृत-कुनवेके रूपमें परिवर्तित हो
 करते थे। वे राज्यको समाजका दमन इनलिए समाज
 वर्ग-विरोधका अधिकार और दोष समाजका दमन का
 शब्द वनोंके अन्तर मिटाकर राज्यको सामुहिक
 व्यवस्था-भाव बना देना था। कम्युनिस्ट भी अपनी
 विकासमें राज्य या शासनके दमनकारी अंशके
 विरुद्ध कामे हैं।

अराजकवाद एक सामाजिक समस्या है। जो
 राज्यके संकटमे चाय देनेके लिए ही पुनर्कल्पित
 स्थानोंपर ऐसा ही विचार प्रकट करना है। “
 उनके होनेकी आवश्यकतामे समाजको मुक्त कराने
 प्रयत्न की जा लड़ेगी, वह प्रयत्न निःसुत्रा”
 बट बहना है—“राज्यको एक दिन बनाकर
 १. १४ १९२१।

अभियोग निर्णय है—“अन्तमें जब मुझे यह मालूम हुआ कि मेरा दायित्व राज्य और शोक-कल्याणके प्रति जितना है उससे अधिक और प्रथम स्वयं अपने अन्त-करणके प्रति है तो देखा कि मेरा अतमंजस कट गया।”^१ जबकी जो कुछ मालूम हुआ उससे दुनियाके राज्यके संबन्ध और युद्धोंकी अनिवार्यताके आशये मुक्त हो सकनेका नया सम्बन्ध है? यह सामाजिक समस्याकी उपेक्षा करके स्वरतिकी प्रवृत्तिमें संतुष्ट हो जाना है या यह अनुमान करना होगा कि अराजकी अवस्था प्राप्त करनेके सामाजिक सध्यका उपाय जैनेन्द्रजीने यह व्यक्तिगत साधना बताया है कि जयवर्धनकी आदर्श मानकर कोई भी व्यक्ति राज्यका उत्तरदायित्व लेनेके लिए प्रस्तुत न हो तो राज्यकी संस्था स्वयं विलीन हो जायेगी? यह जयवर्धनके विचार पक्षकी प्रतिपत्ति है।

‘जयवर्धन’ पर इतने विचारकी आवश्यकता इसलिए है कि ‘परल’, ‘रमाणपत्र’, ‘कल्याण’ आदि जैनेन्द्रजीकी आरम्भिक रचनाएँ सफल थीं और उनमें प्राप्त सफलतासे अधिक जैनेन्द्रजीकी सम्भावनाओंका संकेत था। उन रचनाओंके सफल होनेका कारण जैनेन्द्रजीका परोक्ष यथार्थके आधारपर उन सामाजिक तत्त्वोंकी लेकर रचना करना था जिनका परिचय उन्हें अपने निरवके जीवनसे था। ‘जयवर्धन’में उन्होंने दर्शन, राजनीति, समाज-शास्त्र और अर्थशास्त्रके प्रसंगोंके लेनेकी इच्छा की है जो स्पष्ट ही उनकी पकड़के बाहर है। उन्हें यथार्थका आधार कहीं भी नहीं मिला है।

जैनेन्द्रजीकी विचार और कसारात्मक शक्तिका परिचय इस खोलकी रचनामें भी जहाँ-तहाँ मिल सकता है। प्रसंग और वस्तुके सम्पर्कके बिना भी जहाँ-तहाँ विचारपूर्वक सूचितगी आ गयी है यथा—“ईश्वर नहीं हो सकता जो मानवसे विमुख हो, है तो वह मानवसे। मानवसे परे जो

अपने लिए टिकान चाहता है वह अविचार है" इस दृष्टिसे जपके व्यवहार-
को क्या कहा जाये ? "भारतमें इसीको साधना मान लिया गया है कि
यथायुक्तको आदर्शसे दाने रखा जाय ।" "आइमीमें क्या सिद्धान्त ही सर्व-
कुछ होना है ? क्या वह एक गाँठ नहीं जिसे हम खुद बस लेते हैं और
सिद्धान्तका नाम दे देते हैं ?" "क्या वह लकीर ही नहीं जिसे स्वदेश
और विदेश बन जाते हैं और जिसपर युद्ध होते हैं, लकीर भी नउठेपर,
असलमें कहीं नहीं । फिर आइमी अपना और दूसरोंका रक्त उरतव और
उत्सासके साथ बहाते हैं ।" "प्रेमकी गति न्यारी है, मुझ उसमें नहीं
है, पर जो दुःख है मुझसे बड़ा है ।" "विरह केवल पार्थिव नहीं,
मनका घनिष्ठ पीडी-सम्बन्ध है ।" "इन्द्रिय-व्यापारकी ग्यूनताकी साधनामें-
से परिपूर्णता न सधेगी ।" आदि आदि ।

'जपवर्धन' पढ़नेके घमको उसकी भाषा और भी कठिन कर देती
है । भाषा सामाजिक अभिव्यक्तिका साधन है । उसे मुलभ और सुबोध
बनाये रखनेके लिए ही व्याकरणकी आवश्यकता हुई है । भाषाके अग्य
प्रयोगों और नियमोंकी अवहेलना अहं और स्वरातिकी उच्छृंखलता-मात्र
है । यदि नागरिकताके साधारण नियमों—उदाहरणतः सड़कपर चलनेके
नियमोंका पालन सामाजिकताके नाते आवश्यक है तो भाषाके नियमोंकी
ही अवहेलना क्यों की जाये । जेनेन्द्रजीने जनसाधारणकी भाषाकी ठुकरानेके
लिए भाषाके साथ जो मनमानी और अत्याचार किया है, उसके उदाहरण
ऊपर दिमे गये उद्धरणोंकी पंक्तिधोमें पर्याप्त देखे जा सकते हैं ।



दो आस्थाएँ

बंगलाके अत्यन्त ही लोकप्रिय उपन्यास 'साहब, बीबी, गुलाम' के लेखक विमल मिश्रके जब मैंने वही पिता-पिता सवाल किया, तो प्रायः साराके हर लेखकके किया जाता रहा है—“क्या लिख रहे हैं भाज-ल ?” तो कुछ सोचे-सोचे-से हंसते वे बोले, “पूछो बंगालके भाये हुए एपार्थियोंपर नोट्स ले रहा हूँ।” —“क्यों, इनपर भी लिखेंगे कुछ ?” नहीं, अभी नहीं। दस-बारह साल बाद। जब सारा उद्वेग और उद्वेगन जायेगा। अर्थात् जब पानी निघर जायेगा।” और अपने तर्ककी पुष्टिमें उन्होंने अधिकांश उन लेखकोंकी रचनाओंके नाम पिला दिये, जिन्होंने नैतिक समस्याओंपर नहीं, बल्कि पीछेकी घटनाओंपर लिखा है। इनके घटनाओंपर लिखी गयी थीं प्रायः ही 'ऐतिहासिक' की कोटिमें गयी हैं—या आते-आते रह गयी हैं। “इसका सबसे बड़ा कारण यह है—आगे उम्होंने कहा था, “आठ-दस सालमें हम हिन्दी भी घटना-ओंके निर्बैयक्तिक और उद्वेग होकर देख सकते हैं, उसके महत्त्वका अन्त और मूर्खान्त कर सकते हैं। साथ ही वास्तविकतापर छापी सामयिकताकी धूल भी तबतक छंट जाये है।”

आतमें बचन तो जरूर था, लेकिन मन नहीं मरा। 'साहब, बीबी, गुलाम' कलकत्तेके दो ही वर्षोंका इतिहास है, और उसकी महत्त्वा एवं प्रियता देखते हुए विमल भाबुको अपनी बातके बिलबिलेमें किसी भी

* पूर्व और समुद्र : अमृगलाल यादव

प्रमाणकी आवश्यकता नहीं है। जब-जब मैंने विमल बाबूकी बातपर सोचा, मुझे अपने एक स्थानीय मित्रका ध्यान आया। युनिवर्सिटीमें पुरा-सर्व लेखक पढ़ने में वर्तमानकी ओरसे उनकी जाँसोंकी कुछ ऐसा पलट दिया है कि न तो नये कपड़ेको पाँच दिन सन्दूकमें रखे बिना वे पहन सकते हैं, और न बिना दो हफ्ते पेटमें सिरका बनाये किसी बातको बह सकते हैं। रोजका अखबार रोज पढ़ना भी उनके लिए यातनाका एक विषय है। अखबारको तीन दिन रखकर उसे ऐतिहासिक दृष्टिसे पढ़नेमें जो ग्रहानगरकी उपलब्धि होती है, वह रोज-रोज पढ़नेमें कहाँ? उनके लिए वह लेखक भी लेखक नहीं है, जिसके जीवनकी साधना (अर्थात् उम्र) ७५ वर्ष नहीं है, या जिसे ७५ वर्षके किसी बुढ़ेसे सर्टिफिकेट नहीं मिला है।

घटनाएँ घम जायेंगी, इतिहासकार उनके वास्तविक तथ्यावलीको सम्भावित ध्यातव्यताओंके साथ निकालकर रख देंगे, उसके बाद हम उन्हें अपने उपन्यासके कथानकमें गुंथेंगे, इस भावनाके पीछे मुझे लेकरमें आत्म-विश्वासकी कमी लगती है। उसकी ईमानदारी और सत्यको पातेके आग्रह-का भरसक आदर करते हुए भी मैं लेखकके दृष्टिकोणके प्रति सांकाशिक अवश्य हो उठता हूँ। उपन्यासकार एक आदर्श नायक हो या न हो (और प्रायः नहीं ही होता), लेकिन आजके समाजमें उसे सचेत नायक तो होना ही पड़ता है। मैं घटनाओंको ठण्डी हो लेने-देनेकी प्रतीक्षामें यह तो हो सकता है कि हम तथ्योंको अधिकसे अधिक वास्तविक रूपसे प्रस्तुत कर लें या मुलभ कर दें; लेकिन यह प्रतीक्षा उस वैयक्तिक आवेग और अनुभूतिकी तीव्र प्रतिक्रियासे प्रायः रचनाको वंचित कर देती है, जो घटनाओंकी ताड़गीसे ही उत्पन्न हो सकती है। शायद उपन्यासमें—या किसी भी कृतिमें रोचकता और रस भी आवेगकी गहराई और अनुभूतिकी तीव्रतासे ही आते हैं। युद्ध क्षेत्रका जोता-जायता प्रथम अनुभूतिकी वर्णन और बादमें जन्म-मरणके आँकड़ोंके आधारपर बना गया,

परिस्थितियोंका ताना-बाना, रस और रोचकताकी दृष्टिसे प्रायः दो तरहकी चीजें होंगी । एकके सामने सारे तथ्य-आंकड़े, सारे झूठ-सच उसकी कपाके लिए होंगे—दूसरेका ऐतिहासिक सत्य-आग्रह उसे बँधी-बँधायी गिनी-तुनी घटनाओंमें-से ही कहानी तलाश करनेकी विवश करता रहेगा । हर क्षण समका दिल पटकता रहेगा कि कहीं वह तथ्यकी इतना न कर डाले, या वह 'तथ्य' बगले किसी इतिहासकारके द्वारा झूठ न साबित कर दिया जावे कि उसके सारे क्रिये-परिपर पानों फिर जावे । सन् १९५७ पर लिखने-वाला ईमानदार और निष्पक्ष इतिहासकार आज भी उसे श्यावक क्षणमें स्वभावताके लिए बिडोह नहीं कह पाता; लेकिन इसके परामर्ष प्रमाण उसके पास ऐसे हैं कि वह इसे नजरन्दाज भी नहीं कर सकता ।

यै ऐतिहासिक उक्त्याओंके महत्त्वको उरा भी नहीं झुठला रहा और न कहनेका मतलब यह है कि 'आज'में बीते हुए कलका कोई योग-महत्त्व नहीं है । ऐतिहासिक उपन्यास भी वर्तमान समस्याओंके हल या दिशा-संकेत दे सकते हैं । यत्नापालके 'अमिता' को देखकर अपने दिमके इस रूपनसे भी मैं सहमत नहीं हूँ कि—'देखो न, ये लोग कैसे बीडिक हो गये हैं । युद्ध नदी होना चाहिए, इस बातको बोलनेके लिए भी इन्हें अशोक और कलिंगके युगमें जाना पड़ता है । ये लोग इसे जीते-जागते लोगोंकी समस्याके रूपमें नहीं देखते ।' पुराना इतिहास हमारा संस्कार बन जाता है । संस्कार सबसे कठोर वेदियाँ भी हैं—और आगे बढ़ानेके लिए सबसे बड़ी एज भी ? संस्कारोंका आवश्यक संशोधन सही ढाँच और विभक्तकी दिशामें प्रेरणा और प्रोत्साहन बनता है । चायद सफल उपन्यासका सबसे बड़ा गुण भी यही हो सकता है कि वह वर्तमानको ऐसा सटीक बना दे कि ऐतिहासिक महत्त्वको खोज हो जाये, और इतिहासको ऐसा नया सञ्चोद-सचारु बना दे कि वह वर्तमान-सँसात लगे । बात खोजी ब्याख्या चाहती है । परिस्थितियों और भावनाओंके क्रिया-प्रतिक्रियात्मक सम्बन्ध, सम्पादन तथा चीनोकी चित्रित करनेवाले वैज्ञानिक दृष्टिकोणने 'बोडान'को एक ऐतिहा-

की आस्थाएँ

मिक उपन्यासको गरिमा दे दी है। एक विशेष युगमें भारतीय जन-
 या, इसे समझनेके लिए अनपारियों-भरे गडेटियर मैगज़ीन, आंकड़ों
 की तरह हमें उस युगको हृदयंगम नहीं करा सकते। इसी तरह
 बित्रलेखा या दिव्या रंगरूपमें 'ऐतिहासिक' मगते हुए भी अ-
 समस्याओंको हमारे सामने रखते हैं। हम उनके माध्यमसे बतलाने
 हैं। दोनों ही परिस्थितियोंमें आवश्यकता आंकड़ों और तथ्योंकी
 है, जितनी उनके पीछे छिपे सत्यको पानेके आप्रहकी है—उस
 पानेके आप्रहकी, जो म्यूजियमकी घोमा नहीं बल्कि जीवन का
 बिधा बन सकता है। दोनोंकी सीमाएँ चाहे हर क्षण टकराती
 मूलतः उपन्यासकार इतिहासकार नहीं हैं। इतिहासमें मनमा-
 करनेका अधिकार उसे निश्चय ही नहीं है। लेकिन उसमें प्रहण
 अधिकार उसे अवश्य ही है। यहाँ विमल बाबूकी अपनी क-
 उक्त उपन्यासकी भूमिकामें दिये गये ये शब्द उपन्यासकार
 समझनेमें अधिक सहायक होते हैं—“इतिहासके पंखोंपर
 कहानी रस-विहार करे तो करे, लेकिन कहानीके पंखोंपर
 रस-विहार न करने पाये—इस ओर मेरी दृष्टि सतर्क रही है।
 इतने सब विवेचनके बाद जब निष्कर्षके रूपमें मैं यह
 उपन्यासका काल-क्षेत्र कोई भी हो, सचेत उपन्यासकार क-
 नहीं भुला पाता, तब उसका अर्थ यह भी है कि वह हर क-
 कलकी दृष्टिने देखता है—देखे; तभी वह अपने कर्तव्य औ-
 की गरिमाका निर्वाह कर पावेगा। यह ठीक है कि जिस
 है, उसे समग्रतः सटस्थ होकर कर्मा नहीं लिख पाते, लिख
 पाते हैं जिसे जी चुकते हैं; विगत क्षणका मानसिक आका-
 प्रेरणा है। उस क्षणको किउनी गहराई तथा तीव्रतासे अ-
 है, यह संवेदन-शक्तिके साथ-साथ कल्पना-प्रवणतापर
 है। फिर भी उस क्षणके सारे प्रभावोंसे मुक्त होकर

दृष्टपूर्वक प्रतीक्षा करें कि वे सारे प्रभाव घुल जायें—यह बहुत अधिक बोधगम्य या 'कन्विन्सिंग' तर्क नहीं है। हर 'आज' पिछले कलका समाहार, एक अविच्छिन्न विकास और अगले कलका आभास, पृष्ठभूमि है—यह इतिहासकारसे अलग उपन्यासकारकी दृष्टि है। एकके सामने भविष्य है और दूसरेके सामने भूत। एकके पैर आगे होते हैं दूसरेके पीछेकी ओर मुड़े हुए। आनेवालेकी छाया हमारे ऊपर पड़ती है—और गया हुआ स्वयं छाया होता है, उसकी कोई छाया नहीं होती।

लेकिन 'महान् अतीत' वाले साहित्यकारों और चिन्तकोंकी एकमात्र दुईनेकी यही रही कि उन्होंने अपने ऊपर पड़नेवाली छायाओंको तो सदैव ही प्रयत्नपूर्वक झुटलाया और विकल्प-विकलांग छायाकृतियोंके पीछे 'हे महान् अतीत, हे महान् अतीतो' की रट लगाते हुए बे-उहासा भागते रहे हैं। हिन्दीमें हम पराङ्गमुली दोड़का सबसे दयनीय उदाहरण गुददत्त हैं। नसार-के हर देशमें यह 'महान् अतीत' का मूत्र विकास और उत्पादन सबसे बड़ा बाधक सिद्ध हुआ है। हर अतीत-गर्भी तीन हजार साल पीछेके जीवनकी देखकर तो गर्भ और दर्पसे फूला नहीं समयाया है कि हमारे पुरखे कितने महान् थे ? लेकिन उसने कभी भी अपने तीन हजार साल बाद सोचनेकी तकलीफ नबारा नहीं की कि हम निबन्धोंकी आनेवाले दिन पार्श्वोंमें बाध करेंगे। हमारे पुस्तकोंने कुछ किया वा, इसलिए हम उनके गीत गाने हैं; लेकिन उनके गीत गानेके अलावा हम और ऐसा बश कर रहे हैं कि आनेवाले हमारे भी गीत गायें। आनेवाले निरुक्त हमें गाली देंगे।

अमृतलाल नागरके सम्बन्धमें लिखते हुए ऊपर विमल मिश्र और उपन्यास तथा इतिहासके सम्बन्धोंकी याद मुझे इसलिए आधी कि नागरजीकी तरह मिश्र बाबू भी सुदूर अतीतकी ओरला एबदम निकट अतीत—अर्थात् हमसे ठीक पिछली पीढ़ी तकके अतीतके चिंतने हैं। नयी मजानकी सम्प्रदाय, मध्ययुगकी उठती रोजनीमें रात्रा-रईलोंके अन्तिम दिनोंके दम-तोड़ने जीवन-का चित्रण हो नागरजीके उपन्यासोंकी तरह विमल बाबूके 'साहब, बोसो,

गुलाम' का विषय है। लेकिन 'क्या छोड़ें', 'क्या रहें' को समझाने विमल बाबूको कतई वैसा आक्रान्त नहीं किया जैसा नागरजीको। कारपोरेशनकी ओरसे भूतनाथ नामक एक ओवरसियर एक पुराने राजसी मकानको तुड़वाकर नयी सड़क निकालनेके लिए गाप-जोख करते हुए फर्श बैठमें सारी कहानीको देखता है। मकान पुराना है। इसलिए उसे तोड़ें या न तोड़ें, उसके साधने यह बात एक समस्याका रूप लेकर आती ही नहीं है— वहाँ तो सड़क बननी ही है। लेकिन 'बुँद और समुद्र' को सार्की विशाल हवेलीको सज्जन मन्दिरकी तरह पूजनेको बाध्य है, उसे तोड़नेकी बात सोचना भी उसके लिए पाप है। क्यादासे क्यादा वह यह कर सकता है कि उस हवेलीमें एक स्कूल खुलवा दे। ओते हुएके प्रति विमल बाबूका दृष्टिकोण, एक कामकाजो, उन्नत और गतिवान् आदमीका दृष्टिकोण है; नागरजी जैसे म्यूजियममें एक-एक पत्थरकी कनीको निहायत फुरसतसे बैठकर निहारने, निरक्षने, सपनोंमें डूबने-उतरानेवाले आदमी है। एक हलका-सा खयाल उगहे उठर है कि, 'हाँ, यहाँसे जाना है, लेकिन अभी जल्दी क्या है, चले जायेंगे। एकसँ एक खूबसूरत नायाब चीजें, पता नहीं, आगे देखनेकी मिलेंगी भी या नहीं।' इस सबके सौन्दर्य और महानतासे वे इतने प्रभावित और मोहाच्छन्न हैं कि जैसे उन्हींमें रमे रहना चाहते हैं—वही बस रहना चाहते हैं और अब स्थिति कुछ ऐसी आ गयी है कि 'इतिहास-मुग्ध' नागरजीको ध्यान दिलाया जाये कि "हे द्रष्टा, इतिहास आपका पड़ोसी जब था, तब था, अब तो आप स्वयं उसके घर-जमाई रह गये हैं।"

अमृतलाल नागरको समझनेके लिए उनकी कहानी 'दो आस्थाएँ' का अन्तिम वाक्य सूत्रकी तरह लिया जा सकता है: "नया युग पुराने युगसे स्वेच्छासे बिदा हो रहा था, पर बिदा होते समय कितना प्रबल मोड़ था और कितना निर्मम व्यवहार भी"" यही अन्त उनके 'बुँद और समुद्र' का भी है। लेकिन बिदाईको रसमें इतनी सम्बन्धी-बोड़ी है—(और उन्हें

निभाये नहीं, यह नागरजी कर नहीं सकते) कि नवाबोंके चुड़ोदार पाशामा पहुँचनेकी श्रियाको तरह समाप्त ही होने नहीं आती ।

‘सोदान’के बाद ‘बुंद और समुद्र’ की उत्तर भारतीय जीवनका दूसरा पड़ाकाभ्य बड़ा जा सकता है, और इसमें भी कोई अत्युक्ति नहीं है कि औपन्यासिक आदर्शोंकेबुने बुंदको ऐसी ‘सामुद्रिक विराटता’ धारण ही कभी मिली हो । ‘बार ऐण्ड वीन’में पाँच सौ प्रमुख-अग्रमुख नामा वर्ग और वेदके पाकोंके माध्यमसे पूरी एक सत्ताश्री कीरती है—हर पात्रका अपना स्वकिण्व है, विरोधता है । एक सत्ताश्री तो नहीं, हाँ आधी सत्ताश्री निश्चिन्त रूपसे ‘बुंद और समुद्र’ में भी बोलती मिलेगी । ताईका चरित्र नि.म.कीय रूपसे भारतीय उपन्यासकी एक विशेष उपलब्धि माना जा सकता है । ‘जैहूँ बकि-विपर न नागरठा सारकी, बुंदता बिलेहै बुंद विषम विघारी की’ की अव्यक्तिवादी भावनाको एक नवी सामाजिक परिभाषा जिन प्रभाव और परिवर्तनमें मिली है, उसके पीछे गम्भीर चिन्तन और मानसिक श्रम है । अग्रविन और समाजके जिन अछूने टाणों और कोनोंकी प्रस्तुत उपन्यासमें बाणी मिली है—उसके लिए अत्युक्तिपूर्ण रूपसे अद्वितीय प्रतिभाकी अपेक्षा है । सनमुख इस उपन्यासमें गलिर्वाँ बोलती है, दीवारें बानें करती हैं और मुस्लिं जागते हैं । जगह-जगह कथोपकथन, नाटकीय स्थितियोंका चित्रण और मानसिक उदार-भाटोका वर्णन पढ़-पढ़ कर मेरे मनमें हृत्प्राप्तियों ‘हूक’ उठी है : काच, मैं एक पत्ता ही ऐसा लिख पाता ।

इतना सब होते हुए भी डॉ० रामविलास शर्माके इस कथनमें तथ्य है कि उपन्यासको बाकी छोटा दिया जा सकता था । आजके पाठकोंके इतना धैर्य नहीं है, जितना डॉ० और उसपर हॉमरसेट धामिने जो आरोप लगाया है, --
 भी लगाया जा सकता
 लेने लगता है कि अकसर
 " नागरजी भी चाहते तो

मथुरा, मुन्दावन, बिहार, महिषासुरके आत्मचिन्तन,
 पर थोड़ा अंकुश लगा सकते थे। हमने कथानक कु
 गोरों के 'फोमा गॉगियेव' के बारे में कहा था, "व
 अधिक जाननेकी जरूरत है, 'लौ और तिमेट्री'-
 सन्तुलन और समतोल। उपन्यास तो एक महत्त्व
 स्वतन्त्रता बीजिए कि वह उसमें जहाँ चाहे जाये। जैसे।
 ले जाये हों, इस तरह उसे उबाइए या चौकाइए मत।"

असलमें नागरजीको समझनेके लिए उस युगकी
 समझना होगा, जब दुनियाकी किसी सचवाईको लोग बि
 सटिक्रिफेट दिखायें, ग्रहण नहीं कर सकते थे। यथापंचार वि
 नमकके गले नहीं उतरता था, और धीरे-धीरे वह नमक
 लग गया कि उसको हलाली करनेमें दोन-दुनियाका हीरा
 जिघर देखिए, उधर नमकीन। नमक ही जीवनका परम स
 भाग्रह ऐसा दिलोंमें जमा कि जगह-जगह नमक बनने लगा। मा
 'रघुपतिराघव' का रामनामी दुपट्टा और अरविन्दोमाला
 (नागरजीके ही शब्दोंमें) 'कम्युनिस्टको गान्धीबाइो अहिंसा
 'हनाकर उसे भारतीय बनाये ('बूंद और समुद्र' पृष्ठ १०३
 'टो-बेटीकी ती बात ही क्या, उसे अपने घरकी देहलोज नहीं ल
 सकती थी।' नागरजीने भी कम्युनिस्ट बनकर्याको सज्जनकी
 'नेमें बड़ी नमक-अदायगी की है। 'निर्वाणो-मुख आदशों के अ
 'सोदय' कहकर कवि मुमित्रानन्दन पन्तने जिस 'युग-पृष्ठ

की है—'बूंद और समुद्र' को समझनेके लिए ठीक उती माना
 पृष्ठभूमिकी आवश्यकता है। रातमें गोमतोके किनारे मन्दिरमें महिष
 शिवके 'विरोधोका समन्वय' करनेवाले रूपकी वन्दना करता है—मा
 वह उपन्यासका पैटर्न दे रहा हो।
 उपन्यासका मायक

वनकन्या और इलहामो बाबारायजी—दोनोंका वरण किये हुए है। सम्पत्तः उपन्यास एक ऐसे बड़े कमरेकी तसवीर सामने लाता है, जिसमें वहाँ किसी कोनेमें बड़ी ताई ननदीसे घुस-फुस बातें करती, आस-पास मेंढराते बिल्लोके बच्चोको झिडकती, सिन्दूरमें घोषाले तिल मिलाकर आटेके पुतलेपर मारणयन्त्र साध रही है; कहीं कर्नलकी द्विरासतमें महि-पाल पत्नीकी अदालतमें पेश है; कहीं बाबारायजी अपने पागलोको लिये संग घोट रहे हैं, और कहीं सञ्जन और कन्या रास देख रहे हैं। बाता-बरनकी प्रमाथ देनेके लिए और लोग आते-जाते रहते हैं। और सब मिलाकर यह कमरा सम्पन्न परिवारके सञ्जनका मस्तिष्क है, जो समाचार-दर्शककी तरह गली-मुहल्लोके जीवनका अध्ययन करने राजा द्वारकादासकी पुतली हवेलोके एक कमरेमें आकर रहने लगता है।

नागरजीके तीनो उपन्यासोके प्रमुख पात्र—सेठ बकिमल, मास्टर पाँचूगोपाल और सञ्जन अपेक्षाकृत मोवता कम, धोता और दर्शक अधिक है। वे अपने व्यक्तिगत जीवनकी तुलनामें अपने आस-पासके जीवनको अधिक दिखाते-सुनाते हैं। आजके इस युगमें जब उपन्यासकारने उपन्यास-को अपने ही अन्तर्मनको कायरी बना दिया है, यह बहुत क्रान्तिकारी बात है। नागरजीके कान और भाँस जितने तेज, सवेदनशील और रंगे हैं, चायद ही हिन्दीके किसी उपन्यासकारके उतने हों; लेकिन मैं पुरा साहस-पूर्वक उनसे कहूँगा कि वे बाबारायजी-जैसे सिद्धोके दर्शनों और प्रवचनोंमें अपनी इन दुर्लभ शक्तियों और हमारे धैर्यको न खोपें ता बड़ा उपकार हो।

जी हाँ, मैं बिना किसी लाग-लपेटके कहूँगा कि बाबारायजीका चरित्र इस उपन्यासमें जिस रूपमें लाया गया है, वह निःशयस आर्तितमक है, और सन् १९५७ में प्रकाशित होनेवाले उपन्यासके लिए सचमुच एक बलकनी चीज है। विज्ञान संसारकी सभी बातोंका जवाब देनेका दम्भ नहीं करता, प्रयत्न करता है। आज भी बहुत-से चमत्कार हैं, जिनको समुचित श्राव्या विज्ञान नहीं कर पाया है, लेकिन उन चमत्कारोंको

जाननेसे अधिक पूजना और श्रद्धा देना, या उनके चरणोंमें अपना मस्तिष्क धड़ा देना ही एकमात्र सही रास्ता है, तो आइए हमलोग उड़न तस्तरियों को पूजें, हिममानवके चरण-बिह्वलको पूजें, पोटोसियम साइनाइड और तीन गोलियोंसे भी न मरनेवाले रासपुटोनको पूजें । ताईके टोने-टोटकेको रुचि और आदरसे देखनेमें हमें कोई आपत्ति नहीं है, माहपालकी सांस्कृतिक-पुरातत्त्ववीय बहकोंको जो कटा करके हम दरगुजर कर दे सकते हैं; भुस-भरे मरे बरूकेको देखकर दूधसे भर-भर मानेवाली भंसकी तरह, मयुरा-बुन्दावनकी सडती लासोंको देखकर श्रद्धा-विगलित होकर रोनेवाले सज्जनपर भी हम तरस सा सकते हैं, लेकिन पहुँचे हुए सगुँ और अन्तर्-र्यामी सिद्धोंकी पलटनकी बन्दनामें नागरजी भी अपनी 'बन्दनाका एक स्वर और मिला दें', यह हरगिज सहनीय नहीं है । वैसे ही क्या कम डॉंग और भ्रम हिन्दुस्तानमें है जो नागरजीको एक और बनवा देनेकी शकल पड़ी । जिस तरहके महिलाश्रमका भण्डाफोड़ सज्जनने किया है, क्या वे भी एक दिन यों ही सदुद्देश्योंसे प्रेरित होकर नहीं बने थे ?

'दास्ताग अमोरहम्जा' में उमरू अग्यार जहाँ भी मुसीबतमें फँस जाता है, फौरन ही हजरत सुबाजा खिय प्रकट होकर उसकी मदद करते हैं, उसे मुसीबतसे निकालते हैं । उसे आवाजें सुनाई देती हैं : "तरे आर्यों औरके पत्थरके पीछे एक चोर दरवाजा है । उसे हटा..." इत्यादि और अलिफ लैलामे सिरका बाल बलाकर जिन और आसेब प्रकट होते हैं । क्या आज भी मानव-मस्तिष्क उसी युगमें खड़ा है ? उसी स्तरपर है ? फिर यह सज्जनको सुनाई पड़ती आवाजें—वाबाराजकोका समय-असमय प्रकट होना, अपने जादुई प्रभावसे मनकी बातें जानना और सज्जनसे लेकर ताई तककी बाल-फो-वातमें लाखों रूपयोंके त्यागके लिए प्रेरित कर देना, यह सब क्या है ?

अगर अपनी सांस्कृतिक विरासतका मोह और इतिहासका प्रेम इस-नतीजे और स्तरपर आकर खड़ा कर दे, तो सचमुच हमें उस सबकी

आवश्यकता नहीं है ! हम—अर्थात् नया प्रतिष्ठा—उसे बेबाक उद्घाटन
 के अतिरिक्त रूपसे अस्वीकार कर देनेको चाह्य है । हम अपने संघालयोंको
 प्रहास्य ही बना रहने देना चाहते हैं—आधुनिक कमरा नहीं । इतना
 नागरजी भी मानें कि भगवान्ने जो सारी दुनियामें अलग किसी
 गम मिट्टीसे हिन्दुस्तानके इन चमत्कारी पद्योंको नहीं बना । हिन्दुस्तानके
 गुरु फिर ऐसे अवतार क्यों नहीं सुनाई देते ? इस दृष्टिसे तो मूर्खते हुए
 गिद्धों छिपकर सड़के खोरके पास पहुँच जानेवाला मजदारीका बिल सबसे
 अधिक 'पहुँचा हुआ सिद्ध' है । सचमुच इन मनोवृत्तिको क्या कहा जाये
 कि हम ठेठ सम्पुनियमको वास्तवको भी इन चमत्कारी योगियोंसे मुक्तकर
 कि आनन्द-साध कर सकते हैं, वैसे वे स्वाम्य हैं ही !

तो मैं कह यह रहा था कि नागरजी के निर्माणमें उनके युगकी वे
 'विशेष' मध्यवर्गीय प्रवृत्तियाँ रही हैं, जो एक ओर तो प्रचण्ड बुद्धि-
 गरी, उद्यम, प्रगतिशील होनेका दम भरती थी और फौरन ही दूसरी
 ओर भाग्यवाद, पुनर्जन्मवाद, साधु-सम्पत्, पण्डे-पुजारी, तीर्थ इत्यादिके
 लुटेरोंके आस्पावको धीरे रसती थी, इसलिए 'बुद्ध और समुद्र' का अण्डे
 से अण्डा पाव मूलतः इन प्रवृत्तियोंका शिकार है ।

और, इस आक्रोशका अर्थ कभी भी इस सत्यसे इनकार करना नहीं
 है, कि 'बुद्ध और समुद्र' हिन्दीके खेष्टतम उपन्यासोंमें-से एक है, अपने
 वर्ग और कालकी बेजोड़ ससवीर है । अपनी इन सारी विशेषताओंके साथ
 यह उन लोगोंका सफल प्रतिनिधित्व कर सकता है, जिनका इसमें विश्व
 है । इसे नागरजीने भूमिकामें 'मध्यवर्गीय नागरिक-समाजका गुण-दीप-
 भरा विश्व' कहा है । 'मध्यवर्गीय नागरिक-समाज'के किन्त विशेष लोगोंकी
 यह ससवीर है, इसे नागरजी जरा और साफ कर देते तो इस सबकी
 आवश्यकता नहीं पड़ती—क्योंकि निश्चित रूपसे यह मध्यवर्ग वह नहीं
 है, जिनमें हम अर्थात् आजकी पीढ़ी जीती है, यह मध्यवर्ग वह है,
 जिसमें हम जी चुके हैं, अर्थात् जो हमारे सामने चुक रही है—समाप्त-

प्राय हो गयी है। चुनाव हत्यादिके नयेपनके बावजूद यह द्वितीय महापुत्र-
 से पहलेका मध्यवर्ग है। सारे उपन्यासमें प्रायः एक भी नौकरी-पेशेवाला
 आदमी नहीं है—सभी खाने-पीनेकी चिन्तासे मुक्त या फी-लाग्गर हैं।
 साराका पति टी० एन० वर्मा भी 'प्रोप्राइटर अग्रता रेडियो' ही है।
 खाने-पीनेकी नहीं दहेज हत्यादिकी चिन्ताके लिए महिपालवर आदिक
 बट आता है—वह द्वार पाकर समाप्त हो जाता है। जिस मध्यवर्गमें
 बचोस, डॉक्टर, प्रोफेसर, विद्यार्थी, बजक, एजेण्ट, वेपार—और ठीक
 छद्मीके स्तरकी राजनीति, मुद्रस्वत, खेल, सिनेमा, क्रिकेट, जीवित रहने
 का संघर्ष, महारवाजशाहें, फ्लूइडम... युद्ध, पुष्ठा, विह्वलित्वी, बहर्गो—
 कुछ भी नहीं है, वह चापस हमसे पहलेका मध्यवर्ग है।—पता नहीं क्यों,
 हर समय मुझे ऐसा लगता रहा जैसे यह जीवनकी अदृग्नेह्रदसे रिटापर्ष
 लोमावाला मध्यवर्ग है—अनकी पैगालें आती हैं, किराये जाने हैं,
 पुष्कानांवर नीकर काम करते हैं या जो अपने पैगालें भली प्रकार जमे हैं।
 उनके जीवनकी शकशोरती है औरतें, डॉ० घोला स्थित, बिना राजदान।
 अपने जीवनमें बाड़ी खेते-नाये प्रीदोंके रोमांसकी ये कर्तानियां हैं—उन
 प्रीदोंकी, जो जीवनमें जब जेग-नेते इन कपमें भी कही रीटिल हो जाना
 चाहते हैं। इन प्रदानमें कुछकी जीवनमें लक्ष्मी मिलती है। कुछकी
 मुद्रा-मरका मरती। सारे उपन्यासके स्त्री और पुरुष अपने वागवार्तिक
 सम्बन्धमें जैसे दिगी जीवन पारकी छायाओंमें आनन्दित, परत और
 आन्दोलित हैं। उन्हें हमेशा लगता रहता है जैसे वे कुछ ऐसा कर चुके
 हैं, जो सर्वत्र था, सर्वत्रोय था और जो नहीं होना चाहिए था—वे कुछ
 ऐसा कर रहे हैं, जिसे समाप्त हो जाना चाहिए, बरोंकि वह जिसेके
 नेरन्तमें है। कन्या और सारजनकी छोड़कर वे सभी एक ऐसी अन्तर्यामि
 विचार, और अन्तर्यामि जीवित हैं, जिसके प्रति उन्होंने पूरी तरह आत्म-
 सम्बन्ध कर दिया है, इसलिए उनकी स्थाननाएँ और विराम व्यापहारिक
 संघर्षमें नहीं आने—वे उन्हें आरवी कल्प-वृक्षाद्विनाये ही लय कर केने

हैं। व्यवहारमें तो वे पुरानेके प्रति समर्पित हैं ही, जो चीला स्विंगना ही बलिदान नहीं मांगता—महिपालको भी पीस देता है।

‘बूँद और समुद्र’ का मध्यवर्ग उन लोगका मध्यवर्ग है, जो मुजरते राजा-रईसों और अमते हुए सेठोके हर उत्तराधिकारको संभालनेकी बाध्य है—कुछको यह स्वीकार करता है, कुछसे पिण्ड छुजनेमें असमर्थ है, कुछसे लड़ता है, कुछको एकदम फेंक देना चाहता है, और कुछको सेवा और मन्त्रिमें लगाकर जैसे प्रायश्चित्त करते हुए मुक्तिकी सौँस लेता है। चलो, पुरानोके पापका हमने कुछ तो मार्जन किया। इसलिए इसमें दान, मन्त्र, सेवा, आरामहत्या सभी कुछ है। और इस मध्यवर्गकी बोल-चाल, रहन-सहन, आचार-व्यवहार, संस्कार-संस्कृतिका जैसा सजीव, सटोक, और सबाक् चित्र नागरजीने दिया है, वह प्रथम ध्येनीकी औपन्यासिक प्रतिभा और सूक्ष्म अन्तर्दृष्टिके बिना दे पाना असम्भव है। बोल-चालके लहजे, भाषाके लटके, स्थान स्थानकी बोलियाँ, मानसिक उत्तार-चढ़ाव, शारीरिक बेशर्त, बेहरे-मुद्दरेके हाव-भाव, नाटकीय परिस्थितियाँ जितने सुन्दर धंगसे नागरजीने दी हैं—उम सबको इतना अमकर भारतवर्षमें कोई और उपन्यासकार दे पाया है या नहीं—मैं नहीं जानता। आजकल जीवनकी ज्योका ज्यो चित्रित करनेका समार्थवादी आग्रह हिन्दी उपन्यासोंमें लोक-संस्कृति, लोक-जीवन और लोक-भाषाकी अधिकसे अधिक वास्तविक रूपमें प्रस्तुत कर रहा है। नागार्जुन, कपोल्लरनाथ ‘रेणु’, उदयशंकर मट्टने अपने कुछ उपन्यासोंमें वार्तालापोंकी देशकालानुरूप भाषापर विशेष बल देना शुरू कर दिया है, लेकिन मैं निस्संकोच रूपसे कह सकता हूँ कि देश, काल, अवस्था, पात्र, मनोवृत्ति सभी रूपोंमें कथोपकथनकी भाषा जिसनी समर्थ नागरजी की है, शायद ही संकलताकी उस ऊँचाईकी किसीने छुआ हो। बलकृष्ण, बम्बई, मद्रास, दिल्ली, सभीकी बोली तो आपकी नागरजीकी रचनाओंमें मिलेगी ही, आगरा, असनऊ, बनारसकी भाषाके सूक्ष्म रंग और पावानुसार भेदोभेद नागरजीकी अपनी विशेषता

दो आस्थाएँ

२५७

। यहाँ भी बुद्धिजीवी इष्टलैवबुध्नये मेठ-भ्यापारी बगैकी माया बनग
 , नोकरों और जनमापारणकी माया बलग है, पन्डे-मुबारिजों और
 'त्रिजमानों' की बोलो बलग है, उनमें भी नुइं और जवानोंकी बोलो,
 मुएयों और स्त्रियोंकी बोलो बलग सुनाई देतो है। स्त्रियोंकी चेष्टाओं और
 बोलियोंका नागरजीबा अध्ययन सबमुष विस्वकोनीय है। सास, बहू और
 बेटी सब अपने ढंगसे बोलती हैं। अगर इतना गहरा और सूक्ष्म अध्ययन
 न होता तो ताई-जैसा अगर बरिब दे पाना असम्भव था। यों तो नन्दी,
 बड़ी, कल्याणी—समो करना सानी नहीं रसतों।

सामग्र्यवादकी सिमतती-समाप्त होती संस्कृति, माया-बोलो, रीति-
 रिवाज और समपतः वह जीवन नागरजोके कयाकारका प्रिय विषय रहा
 है। उसका अध्ययन उन्होंने बड़ो लगन और फुरसतसे किया है, बड़े स्नेह
 और चावसे उसकी बातें सुनी हैं। नागरजोकी मैं इसीलिए भारतका
 अद्वितीय हास्य-लेखक मानता हूँ कि वे कभी हास्यास्पद परिस्वितियाँ नहीं
 गढ़ते। उनका हास्य एक विशेष संस्कृति और समाजमें पसो मान
 सिक्ता और मनोविज्ञानकी वह मजबूरी है, जिसपर हम हँसते हैं
 लेखकको हमारे हँसनेपर कोई आपत्ति नहीं है, लेकिन वह उन
 मजबूरीसे सहानुभूति रसता है, इसलिए खुद नहीं हँसता। जेठ
 जहाँ नागरजोकी बहुत-सी बातें मिलती हैं, वहाँ हास्यका यह तरीका
 मिलता है। रेलके बोल्ड उसाइकर मछली पकड़नेकी बंसीके क
 लगानेवाले भोंदू आदमीके तकौपर आप हँसें तो हँसिए—लेखक
 हँस सकता। लोगके अनापकिक रवैये, लड़कियोंके बेगऊरेपन, रात
 भर गाना, हँसना, इकट्ठे होना मिलिटरीके रिटायर्ड हवलदारके ति
 जीवन और मरणकी समस्या है, आप उसपर सिलसिला सक
 यह टिपीकल 'बेखबीय' हास्य है। यह उन दो पीढ़ियोंका
 अध्ययन है जिनके लिए एक दूसरेके सारे तौर-तरीके हास्यका अ
 बनते हैं।

विवेकके रंग

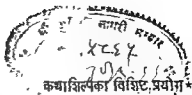
नागरजीके महाकालके ह्याल जमीदार और मोनाई दोनों बिराद हो कर 'बूंद और समुद्र'में राजा सर द्वारकादास और लाला जानकी-सरनके बेतमें दिखार्दे देते हैं । दोनों ही अपने-अपने उपयुक्त रोलमें हैं । इस बार इनके साथ मुनियन बोर्डके सेक्रेटरी नहीं; गवर्नर और मंत्री हैं और योजनाएँ चुनावके प्रजातन्त्रीय बस्य-सस्य हथियानेकी हैं । इन दोनों महानुभावों और इनके या उनके पुरखों-द्वारा दी हुई सस्कृति-सम्पत्ताके हर रूपसे नागरजी लूब परिचित हैं । वे उनकी हर मसूको जानते हैं । लगता है, उन्होंने इनकी सोहबतें की हैं, उन्हें भीतर तक देखा है । इन सारी प्रक्रियामें एक कमजोरी यह आयी कि उन दोनोंरा स्थान लेतेवाली शक्तियोंकी भी प्रायः उन्होंने उन्हीके चरमेसे देखा है । इसलिए उनकी शैक्षिक सहानुभूति यदि कन्याकी और (कम्पा युवती, मुन्दरी और विदुषी हैं) मागती है, तो हार्दिक आस्था बाबा रामजीकी और (क्योंकि उनके पास यह सब है जिसे पीढ़ी-दर-पीढ़ी पत्रनेका आदेश हमें मिला है) और फल यह होता है कि 'कम्प्यूनिस्ट' बन्वा विचारोंमें कतई प्रगतिशील नहीं है, यह 'राम भक्तियों' में रह गयी है और रामजी सारे बाशेसे परे नये मानवके मसीह—सुपरमैन ।

लेख समाप्त करनेसे पहले कुछ सझार्दे अपनी ओरसे हैं । इतनी समृद्ध-सामग्री और ऐसी पैनी अमृतदृष्टिसे सम्पन्न समुत्काल नागर निबिवार रूपसे हम लोगोंके बीचमें 'जायन्त' हैं, इसलिए समाजके प्रजासक्तका यह विज्ञापन उनके ऊपर उषों-बा-रषों लागू होता है : "उसे उरीयमान समझ-कर इन कहानियोंको परतने और आलोचना करने समय किसी लिहाज और भुरभतकी जरूरत नहीं । पाठक बलाके क्षेत्रमें अपना राई-रती उगाहनेकी आज्ञासे इन कहानियोंका यह सबसे है ।"

शक्तिकी समाजके संदर्भ और परिपारधमें समझने और इस सारे समाजके विस्तृत-विस्तृत विहंगावलोकनके परिचाम-रूप रूप शक्तिस्वकी

सामाजिक परिभाषा देनेकी दिशामें 'बुंद और समुद्र' बहंसा है। यों बाल-
 की गान निहाउनेको हमारे यही धरणी दृष्टिमें नहीं देखा जाता, लेकिन
 बुंदमें गागरकी बिराट् मूल-मुलैया दिगाकर नागरकी सत्रनको किनारे ले
 धाये है, यद्गुणीकी बात है। अब किनारेपर बैठकर वे सुंद उरुवे किनारे
 न कर जायें—यह मेरी उनसे व्यक्तिगत माँग है।





जब किसी कृतिपर विभिन्न प्रकारकी विरोधी धारणाएँ व्यक्त की जा चुकी हों—यहाँ तक कि उसकी बाढ़ लेकर वैयक्तिक-स्तरपर अशास-
गिक वाद-विवाद उठ खड़े हुए हों—तब ऐसी स्थितिमें उस कृतिपर सहज रूपसे कुछ भी कह पाना कठिन हो जाता है। पुस्तकके सम्बन्धमें हमारी भीलिक प्रतिक्रियाओंके साक्ष-मुपरे आइनेपर बहुसकी धूल जमा हो जाती है और हम 'आलोचनाके मानदण्डों'से इतने अधिक सम्पत्त हो जाते हैं कि हमें स्वयं अपने अनुभूतियोंपर अविश्वास होने लगता है। अतः यह आकस्मिक नहीं कि 'परती : परिकथा'पर घेरे अनेक साहित्यिक मित्रोंने समय-समयपर अपनी राय बदली है (या एक ही समय दो परस्पर-विरोधी धारणाएँ व्यक्त की हैं !)—यह कहना कठिन है कि ये 'विचार-परिवर्तन' हमेंसा 'परिकथा'के आत्यन्तिक-महत्त्वके आधारपर ही हुए हों। यह उलझाव किसलिए ?

बाहिर है इसका कारण 'परिकथा'की कथावस्तु या कल्पना उलझाव नहीं है, क्योंकि प्रस्तुत पुस्तकके सम्बन्धमें जो भी मतभेद रहा हो, उसपर दुकहता या अस्पष्टताका आरोप धायद ही किसीने लगाया है। वस्तुतः इस उलझावका कारण 'परिकथा'में न होकर हमारी आजकी आलोचना-पद्धति, साहित्यके तथाकथित मानदण्डोंमें सन्निहित है। 'परती : परिकथा'-के मूल्यांकनमें उसकी प्रशंसा और नरसेना करते हुए जो अतिरञ्जित

* परती : परिकथा : कथोद्भवनाथ 'रेणु'

ण प्रयोग किये गये हैं, उसे देखकर लगता है मानो उसके मुण-
का तो विश्लेषण कम हुआ है, आलोचकोंने उसे अपने सैद्धान्तिक
पद्धतोंके अमूर्त चोखटों (एक्सट्रेक्ट केटेगरीज) में फिट करनेका
ही अधिक किया है ।

'परती : परिकथा' हिन्दी उपन्यासोंकी परम्परागत पद्धतसे भिन्न
हालांकि 'मैला आँचल'के बाद रेणुके कथा-शिल्पमें कोई विशेष
संन नहीं दिखाई देता) । उसके प्रति हमारा दृष्टिकोण भी पुराने
से हटकर होगा । समूचा उपन्यास पढ़ जानेके बाद लगता है जैसे
किसी गाँवका अद्भुत विचित्र 'कानोवाल' देख आये हैं । अनेकानेक
गणधों, सुरोंकी हहरातो धारा हमारे बीच बहकर आने बड़ गयी
नेक व्यक्तियोंकी असंगतियों, सुख-दुःख, हास-विलासये हमने अपनेको
न किया है; किंतु ये चेहरे, रंग और सुर अपनेमें महत्त्वपूर्ण नहीं
महत्त्वपूर्ण है इस 'कानोवाल'की गतिमयता, अचिरल प्रवाहकी
स, हवामें उड़ते रंगोंकी आभा, एक मायावी लय जो सभल
गयो और घटनाओंके बीच गुजरती हुई हमारे मस्तिष्क और हृदयको
डिट कर देती है ।

कहा गया है कि 'परती : परिकथा' में केवल कथा माल है, उनमें
प्रचारका जीवन-दर्शन नहीं, कोई श्रुतलाभ्य योजना नहीं, उनमें
केन्द्रीय-गुरुका सर्वथा अभाव है । सहसा मनमें प्रश्न उठता है—क्या
'मैला आँचल' में विद्यमान है ? यदि नहीं, तो क्या हम यह मान
औ हमें मानना चाहिए, यदि हमारी समीक्षा-पद्धति तर्कगत है)
'मैला आँचल' उपन्यासके रचीकृत मान-दण्डोपर सारा नहीं उपरगा ।
अगता है अब तक 'मैला आँचल' की केवल मातृवतापूर्ण प्रतीति को
है, उसके द्वारा 'रेणु' ने हिन्दी उपन्यासके रचना-विधान और कथा-
के क्षेत्रमें जो परिवर्तन किये हैं, नये मोड़ लिये हैं, उनके आचारपर
आने कल्पित मानदण्डोंको परिवर्तित या परिष्कृत करना उचित

विदेहके रत्न

नहीं समझा। यदि ऐसा किया होता, तो 'रेणु' के 'कथा-विमल' के सम्बन्ध-में जो बहुत 'मैला आँसू' पर लिखा है। यानी चाहे ही, उसे नवें सिरे से 'वरती : परिकथा' पर आरम्भ करनेकी आवश्यकता अनुभव न होती।

औपचारिक कथा-विमल, कथा-संयोजन तथा चरित्र-गठनके प्रति—हर एक लेखकी तरह—'रेणु' का अपना विशिष्ट दृष्टिकोण और भाव है, जो 'मैला आँसू', 'वरती : परिकथा' तथा उनके आगामी उपन्यासोंमें भी अत्यन्त मौजूद रहेगा, एतद्वर आर्थात् करना हर कथाकारके विशिष्ट कलात्मक अभिव्यक्ति ही असह्यार करना ही। पहले उपन्यासकी कथावस्तु, पात्रोंकी मानसिक उपलब्धता, समाचारों तथा समवेदनाएँ दूगरे उपन्यासमें बदल सकती हैं, उनके प्रति लेखकका विशिष्ट कलात्मक भाव अथवा विस्फोट दृष्टिकोण नहीं (अतः केवल उसे स्वयं बदलनेकी आवश्यकता महसूस न करे)। इन दृष्टिसे 'वरती : परिकथा' को 'मैला आँसू' की पुनरावृत्ति कहना उठना ही निरर्थक जान पड़ता है, जितना यदि हम बर्मानिया मुलके 'दू द कार्ट हाउस' की केवल दस आधारपर 'निष्ठे के नीचे' की पुनरावृत्ति करें, कि दोनों उपन्यासोंमें एक ही प्रकार का कथा-विमल दिखाई देता है। नवा यह बात भी समझकर कहनी होगी कि 'रेणु' ही दोनों उपन्यासोंके रचयिता है, अतः दूसरे उपन्यासमें नये नये पुनरावृत्ति होना अनिवार्य है ?

किन्तु यहाँ एक और दोनों उपन्यासोंके रूप-विधान और रचना-गठनके बाह्य तत्त्व एक-दूसरेसे मिलते-जुलते हैं, यहाँ 'परिकथा' का सामाजिक परिप्रेक्ष्य न केवल 'मैला आँसू' से अधिक व्यापक है, बल्कि उसका स्वरूप और आन्तरिक प्रक्रियाएँ भी मूलतः भिन्न दिखाई देती हैं। राष्ट्रीय-आन्दोलनका ज्वार उठनेके बाद स्वातंत्र्यके निष्ठ आताशरणमें परानपुर-का साध्य-जीवन चित्रित किया गया है, उसमें अनेक अन्तविरोधी तत्त्व विद्यमान हैं, जो विभिन्न वर्गों और राजनीतिक दलोंमें एक गहरा

तनाव-भा उत्पन्न करने है। इन तनावके जो बीज 'मिला जीवन' में राष्ट्रीय-आन्दोलनकी उच्छल प्राण-धारा लाने दिये-से रह गये थे, वे 'परिकथा' में अधिक स्पष्ट और विवर्णित रूपमें प्रकट हुए हैं। संघ-नाथ, कोमो-प्रोजेक्ट, गार्डियन इत्यादि आन्दोलन अहाँ इन तनावकी अधिक प्रसर और मुनिदिष्ट रूप प्रदान करते हैं, वहाँ दूसरी ओर वे एक विशाल 'सोसो-प्राण' के रूपमें भी प्रयुक्त किये जा सकते हैं, जिसके द्वारा हम परानपुरके सामाजिक घरातलकी परतोंके भीतर छिपी रूपावृत्त स्थायोंकी टकराहट, राजनीतिक दलोंकी अवसरवादिता, और उच्च आदर्शोंके पीछे दबी झुंड, झोली सिध्दाएँ देख सकते हैं।

किन्तु इस कलह-बलेशके बावजूद परानपुरमें भी पूर्णमासा चाँद उगता है। लाजमयी और मलारोधा गीत-स्वर परतीकी सज्जद बालूपर पंख फड़फड़ाता हुआ उड़ता है। पाँचों कुण्डोंमें पाँच चाँद रात-भर शिलमिलाते हैं, शरदकी चाँदनीमें पहाड़ोंसे उतरनेवाले पक्षियोंकी पहली पाँत उतरती है—चाँदनीकी यह स्वप्निल संगीतमयता 'परिकथा' में आघोषान्त छापी रहती है।

इस तनाव और उल्लासके दो कूलोंके बीच परानपुरके निधामियोंकी जीवन-धारा अविरल रूपसे प्रवहमान है। धी भवेंशनाथके कैमरेके 'थ्यूफाइण्डर' से हम परानपुर गविका केवल घुसूर, बीरान प्रान्तर, बन्ध्या घराती और बालूचरोंकी अन्तहीन श्रृंखला देख सकते हैं। वह सचमुच कैमरेकी भाँस है। किन्तु परतीके आँचल तले पतले जनपदकी, गाँवोंके लोगोंकी आत्माकी कैमरेकी भाँस नहीं देख सकती, कलाकारकी अन्त-दृष्टि ही वहाँ तक पहुँच पानेमें समर्थ हो सकती है।

'रेणु'की यह दृष्टि उपन्यासकारकी दृष्टि है जो छोटी-छोटी घटनाओंको अद्भुत नाटकीयता प्रदान करती है। इन घटनाओंके माध्यमसे 'रेणु' ने टोस, जीवनत कथा-पात्रों ('फिक्शनल कैरेक्टर्स') की सृष्टि की है, और यह उनकी महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है। साधारण, रोजमर्राकी घटनाओंके

सहीन सुखों-द्वारा कुछ बन्धीर सुखोंको उद्वारित करना, उनके साध्यमते पाषोंको आर्वाणार्थों और अर्धनृत्तियोंको अधिष्ठापन करना मयसुख एक बलि समझा है। हमेंता यह मगरा बना रहना है कि बड़ी लेखक अपनी निरंतेर दुर्हिमे खुल हीकर एक इयन, इनिवृत्तात्मक दुर्हिबोध न बनना ले। यह केवल हवाई सुतरा नहीं है। रिछने बगैरे डिग्री उपन्यास-का दुर्भाव ही यह रहा है कि लेखक अपनेको 'सोशलानिस्ट' परल समझना है—कलाकार काये। फिर चाहे उपसुख दुर्हिबोध प्रकृतन रूपमे मनोवैज्ञानिक अन्तर्दृष्टियों-द्वारा प्ररिणत हो (नरीके डीप) या सामाजिक विपयशाओंके सावकमे लब्धी गैज्ञानिक बहनोंके रूपमे ('वृंद और हपुट', 'उपसुख')। यह एक अजीब 'बाल्प्लेकम' है, जिनमे न्यूनाधिक भावामे हर लेखक कीद्विग रिनाई परता है। यथाथके प्रति यत्र विद्वत, विरोरिधन दुर्हिबोध अधिवांग उपन्यासकारके बहुरात्मक अक्षिावकी कुष्टित-ना कर देना है। आररी निवग्नच (एमटरनल रेडीमेष्टेशन) का विरोध विद्या का सवना है, क्योंकि हम उनके प्रति मजत है, किन्तु यथाथके प्रति यह 'गैज्ञानिक' दुर्हिबोध एक अन्तरनी-विचार (इनर रेडीमेष्टेशन) चलन करता है, जो व्युत्क्रमे रिनाई नहीं देना, हमलिण और भी अधिक पातक है।

हम मन्वर्धमे 'रेणु' ले—एक कलाकारकी हैमिचलमे कीई जीवन-दयन प्राप्त करनेकी मगि करना सर्वथा अनुचित और अनंगत जान पड़ता है। हमारी मान्यचना-पद्धतिकी 'दुर्नेरी' ही यह रही है कि हम हर कला-कारमे एक 'जीवन-दयन'की मगि करते हैं। एक उपन्यास (या कीई भी कलाकृति) हमारी अन्तर्दुष्टिकी सम्भावनाओंको अधिक व्यापक और मंडेननील बनानेमे समर्थ हो सके—इसीमे उनकी सार्थकता निहित है। उन व्यापक दुष्टिके सहारे हम अपना जीवन-दयन स्वयं खोब सके—यह अरुण डाल है।

'परती : परिकथा' की सबसे बड़ी सक्ति साधन यही है कि सतही

तोरसे हमें जहाँ विद्याराय या विभूषलता दिखाई देती है, उसके पीछे परानपुरकी समस्त विशेषताएँ और असंगतियाँ, हर छोटेसे छोटे प्राणीका दुःख-सुख, जीते-जागते, लड़ते-झगड़ते जीवित मनुष्योंकी भाषाके दर्शन होते हैं। मंथी जलधारीदास, लुत्तो, मलारी, सामबोली, पोसी-जैसे उपेक्षित नगण्य पात्रोंके व्यक्तिगत झगड़ों, नैतिक कमज़ोरियों और आह्लाद-उत्साहके गूहत् केनवासपर 'रेणु'ने ग्राम-जीवनका (एक मिनिएचरके रूपसे) जो ठोस, संश्लिष्ट और विविध रंगोंसे गुम्फित चित्र प्रस्तुत किया है, वह अपनेमें अद्वितीय है। यहाँ तक कि भिन्नल मामाके अनर्गल-प्रलाप-द्वारा हम गाँवके जिन मोठे-कड़वे सस्योको देख पाते हैं, वे बदाबित् उन लम्बी, उबा देनेवाली सैद्धान्तिक बहसोंसे उपलब्ध नहीं कर पाते, जिनका बाहुल्य आजके अनेक हिन्दी उपन्यासोंमें शिखता है। ये चित्र इतने मांसल और उनको समस्याएँ इतनी विश्वसनीय हैं, कि कभी-कभी यह भ्रम होने लगता है कि वे स्वतःचालित हैं, उनके पीछे कोई 'बालक-शक्ति' ही नहीं है। कला-कृतिमें यह भ्रम—इत्पुवन—जिसके द्वारा हम 'बालक-शक्ति'को भूल कर अपनेको हाड़-मांसके जीवन्त प्राणियोंके दुःख-सुखसे एकीकृत कर सकें—शायद उसकी सबसे बड़ी सफलता है।

किन्तु इस सफलताके बावजूद क्या 'रेणु' अपनेको समस्त आग्रहोंसे मुक्त रखनेमें समर्थ हुए हैं? लगता है जैसे जितनकी सृष्टि करनेमें उनकी निरपेक्ष, कलात्मक दृष्टि लक्ष्यदा गयी है—वह उनके उपन्यासकी सबसे निर्बल कड़ी है। उपन्यासकारका प्राथमिक उद्देश्य जीवन्त, स्वप्नशील पात्रोंकी सृष्टि करना है और उसमें 'रेणु'की अत्यधिक सफलता प्राप्त हुई है, किन्तु यह उसका केवल 'प्राथमिक उद्देश्य' है, सम्पूर्ण उपलब्धि नहीं। (यह बानू दूसरी है कि हिन्दीके अनेक प्रमुख उपन्यासकार इस 'प्राथमिक-उद्देश्य'को प्राप्त करनेमें भी सफल नहीं होते)। किन्तु एक महान् लेखक हमसे आगे जाता है—यद्यार्थके प्रति एक महान् संवेदना तथा निर्वचनशक्ति और निरपेक्ष दृष्टिधोषको प्राप्तिके लिए अपने पूर्वाग्रहोंसे जूझता है; मान-

संपर्कके इस ऊँचे स्तरपर ही वह सही अर्थोंमें सष्टा बन पाता है—कलाकी यही सम्पूर्ण उपलब्धि है ।

जितनको 'रेणु'की सहानुभूति प्राप्त हुई है, कलाकारने उसके द्वारा अपनी संवेदनाओंको अभिव्यक्त करनेका प्रयास किया है—यह अपनेमें बलकुल उचित है । कथा-कृतिके किसी एक केन्द्रीय पात्रकी समस्याओं और संवेदनाओंके द्वारा हर लेखक अपनी समस्याओंको चित्रित करनेमें यत्न्य है—तास्तौयके 'मिथेर' और 'लेविन' इसके जीते-जागते सफल दाहरण है । किन्तु इसके लिए कलाकारको अनिवार्य रूपसे दो शर्तें पूरी करनी चाहिए । पहली—यह कि वह पूरी निर्ममता तथा तटस्थतामें अपने इस 'केन्द्रीय पात्र'को निर्बलताओं, अक्षरुद्धों तथा मानसिक उलझनों-से विनिर्मुक्त करे—उसके केवल एक या दो पहलुओंको उजागर करनेमें । अपनी सामंजस्यता न समझ ले । दूसरे—अन्य प्राणियोंके प्रति वह उतना ही संवेदनशील रह सके जितना वह अपने प्रिय पात्रके प्रति है ।

बहुना न होगा कि जितनके चरित्र-गठनमें बहुत बड़ी सीमा तक 'रेणु' इन दोनों शर्तोंको पूरा करनेमें असमर्थ रहे है । कृत्तौसे लेकर कबूल तक जितने भी प्रतिस्पर्धी पात्र हमारे सामने आते है, वे जीवन्त और स्पन्दनशील प्राणी होनेके बावजूद जितन बाबूकी तुलनामें विकलांग, कृष्ट और विदूत दिखाई देते है । जितनका जितना गहरा स्यास, कटर'से है, उतना ही साम्य वह परानपुरकी भरतीसे दूर है । उसमें भ्रम्रात वर्षका सन्तुलन है, जो कृत्तन-जीसे निम्नवर्गीय, स्वार्थपरक विषयोंमें लुप्त हो चुका है, किन्तु यह सन्तुलन आत्म-मन्दन, मानसिक तर्कगुंठों अथवा सत्य-असत्यके नैतिक प्रश्नोंके अनिश्चयसे उत्पन्न हुए आलोचनाका परिणाम नहीं है । वह जो जितनके चरित्रका 'एरिस्टो-टेक ट्रेट' है, जिसके आधारपर 'रेणु'ने उसे घूलमें सने लड़ने-सगड़ते गिम्बोके 'असन्तुलन'से उद्बुध सिद्ध करनेका प्रयास किया है ।

'रेणु'ने जितनके इर्द-गिर्द जो स्वप्नजाग बना है, उससे भीतर

को आदर्श मान बैठें और उसके प्रति हमारा आग्रह इतना प्रबल हो कि उनकासके रचना-विधानकी अन्य समस्त पद्धतियाँ हमें निरर्थक और लक्ष्यहीन दिखने लगें ।

‘परती : परिक्रया’मि बिलराव है—मातीसके किसी चित्रके रंगोका-सा बिलराव ! सतही तौरपर देखनेसे नैनवाकपर इधर-उधर बिलरे रंगके धब्बोंके अतिरिक्त कुछ भी दिखाई नहीं देता । लगता है जैसे इन धब्बों और टूटो-कूटो रेशाओंके पीछे कोई भी चालक-मस्तिष्क नहीं है, सब कुछ बेरोल और अनगढ़-सा दिखता है । किन्तु जरा ब्याजसे देखें तो इन्ही रंग-बिरंगे धब्बों और अनगढ़ रेशाओंके बीच एक अद्भुत ‘सिम्फनी’ की संगीतमय धारा उमगती दिखाई देती है । यह ‘सिम्फनी’ और कुछ नहीं, परतीकी ही धूल-धूसरित, स्नेहसिक्त साया है, जो जीवनकी गति-मयताके संगीतसे स्पन्दित परानपुरके धूसर, वीरान अन्तरीम प्रास्तरसे दिन-रात बहती है ।



अनुभूति और विचारकी असंगति *

ईसाके जीवनमें 'मेरी' नामकी दो महिलाएँ थीं, एक उनकी माँ और दूसरी उनकी शिष्या मेरी मैगडलोन। नामोंके साम्यके बावजूद अगर किसी यूरोपी लेखकको इस दोनोंका अन्तर न मालूम हो, तो निश्चय ही घटियासे घटिया प्रकाशक भी उसकी पाण्डुलिपिको रद्दीमें फेंक देगा और अगर कहीं पुस्तक छप भी गयी तो खोप इतना हँसेंगे कि लेखक शायद आत्महत्या कर ले। लेकिन हिन्दुस्तानमें लेखक होनेके लिए शायद यह जानना भी जरूरी नहीं है कि श्विमनी और अर्जुनका सम्बन्ध क्या था।

श्री राजेन्द्र यादव जाने-माने लेखक हैं, उनके बारेमें विशेष कुछ कहनेकी जरूरत नहीं है, और 'उलड़े हुए खोग' की चर्चा भी काफ़ी हुई है। पृष्ठ ६८ पर आप क्रमाते हैं, 'आप सोच सकती हैं जयाकी स्थिति ? अर्जुनकी गोदमें पड़ी श्विमनीकी स्थिति ?—पृथ्वीराजकी छातीसे चिपकी संयोगिताकी मानसिक अवस्था ?' सलहज और नन्दोईका रिश्ता मजाकका होता है, यह तो मालूम था लेकिन अर्जुनके साथ सुभद्रा नहीं श्विमनी भागी थी, यह बात नयी मालूम हुई। यादवजीने शायद कोई नया 'महाभारत' पढ़ा हो, या कौन जाने, लिख ही डाला हो ! (या सम्भवतः यह महाभारतकी मानसवादी व्याख्या है !)

जो बात आम तौरपर दस-बारह सालके बच्चे भी जानते हैं, जब वही बात यादवजीको मालूम नहीं, तो फिर यूरोपी लेखकोके बारेमें

* उलड़े हुए खोग : राजेन्द्र यादव

अगर कोई मूल ही जामे तो उसे साम्य ही समझना चाहिए। पूँ अपनी काविलियतका यादवजीने सुलकर प्रदर्शन किया है। जगह-जगह दर्जनों युरोपी विद्वानोंकी चर्चा है। उन्हींमें एक अगह पृष्ठ ११५ पर आप लिखते हैं, "लेकिन सब पूछो तो सामासिक रूपसे हम सहे है वही, जहाँ आमसे सी साल पहले सी० एच० कारेस सदा था, और जैसे हम बैठकर बातें कर रहे हैं वैसे ही 'लेडी वेटरलीज लवर' में बातें होती थीं।" सी साल पहले, यानी सन् १८५५ के आम-वास। लेकिन बेचारा सी० एच० कारेस तो पैदा ही १८८५ में हुआ था, और मरा १९३० में! मुमकिन है किसी पूर्वजन्ममें दोनों लेखकोंकी मुलाकात हुई हो। लेकिन यादवजी तो धायद पूर्वजन्मका सिद्धान्त मानते नहीं। फिर तो इनका रहस्य वही जानें।

और इसपर जब यादवजी अपने 'श्याम-इकजाली' (जो कुछ भी सोचकर रखा ही, मूमिकाका शीर्षक उपयुक्त है) में कहते हैं कि "इसे '५४-५५ के पुरे सी वर्ष प्रतिदिन लिखा और सँवारा गया है," तो अचरज होता है कि इस सँवारनेमें क्या पाण्डुलिपिपर बेल-बूटे बनाये गये या अक्षरोंपर सीवारा स्याही केरी गयी या और भी कुछ किया ?

जानकारोंका स्तर यह है। और इसी बूतेपर मार्क्सके ऐतिहासिक भौतिकवादकी भी चर्चा है, गान्धीकी अहिंसापर कृतवे है, और स्वतन्त्रता-प्राप्तिके बाद कांग्रेसी नेतृत्वके अचःपतनके ऐतिहासिक कारणोंकी लोज है। आप बल्पना कर सकते हैं कि इन सबकी क्या दुर्गति हुई है।

लार्डे-लार्डे अर्धहीन भावशोके शायजुद, शरद और अयाकी प्रणय-कथा रोचक है। वे एक-दूसरेसे प्रेम नहीं करते, ऐसा नहीं है कि शरदके लिए अयाका श्याम कोई अन्य लडकी न ले सकती हो, या अयाके लिए शरदका श्याम कोई अन्य पुरुष न ले सकता हो। अया एक मध्यमवर्गीय लडकी है, अष्पापिका है। 'मुन्ची' घरानेमें अपने विवाहके प्रस्तावसे दुषी है। शरद उलझा विव है। उसे इस दुसरे मूक्ति दिलानेके लिए 'सम्मिन्न

जोवन' का मुझाव रखता है। वस ! लेकिन हमपर भी कदा रोचक है। इसलिए कि उनमें सहानुभूति है, समझ है, जो विवाहित जोवनको सुखमय त सहो, सन्तोषमय बनानेके लिए पर्याप्त होता है। अधिकांश व्यक्तिओंको सुखकी तलाश नहीं होती, सुखको पीडा उनके लिए असाह्य होती है। सुखके लिए जो विद्रोह, जो संघर्ष अनिवार्य होता है, वह समाजको भी असह्य होता है। धरद और जयाको सुखकी शोज नहीं समझ और सन्तोषकी खाज है। जो परिचित है, जाना-पठपाना है, वही समझ और सन्तोष दे सकता है। मुन्गी परानेमें विवाह करनेसे जयाको सिद्धायत इस कारण नहीं है कि सम्बन्धित व्यक्तिको वह जाननी नहीं अथवा यह कि वह किसी दूसरे व्यक्तिसे प्रेम करता है। निशा और शहरके अपेक्षाकृत स्वयम् जीवनमें जो कुछ उगका प्रिय, परिचित बन गया है, सगके छूटने, सोनेकी आसक्तिसे वह दुर्गा है। धरदके साथ वह सब बधा रहेगा, इसलिए उतके साथ 'सम्मिलित जीवन' का प्रस्ताव वह स्वीकार कर लेती है।

हिन्दुओंमें आमतौरपर यही होता है। हिन्दुस्तानमें तो अक्सर होना ही है। और हमका विषय यादवजीने बड़े कौशलसे किया है। पारंपरिक समझके मार्गमें आनेवाली स्वाभाविक बाधाएँ, उलझने और उनका निराकरण, समझका विषय बहुत मुन्दर और रोचक है। कठिनाई यह है कि यादवजीको रायमें यह बड़ा आत्मिकारो काम है। प्रसंगमें बाध, औपचारिक इतिहास तो अवश्य है। धरद जयाको अपनी पत्नी नहीं, 'सावित्री' कहता है। और जया मरजारी या गैर-मरजारी, किसी प्रकारके 'विवाह' की रस्मके द्वारा ही धरदके साथ रहने लगती है, यद्यपि वहाँ भी 'सांसारिक स्विकृति' का आवश्यक अभाव नया है। लेकिन सांसारिक स्तरपर तो कदा सामान्य मध्यमवर्गीय जीवनको ही है।

सन् १९५८-५९ में अकर कोर्टी केवल एक मध्यमवर्गीय मूरक और एक मध्यमवर्गीय युवकीके इच्छामें विवाह करनेको जारी न बड़े, तो हीने जानेकी ही बात है। विवाह एक माननी सम्बन्ध है। केवल एक मध्यम-

वर्गीय हिन्दुस्तानी लड़का कितनी लड़कियोंको जानता है, जिनमें-से वह अपनी पत्नीका चुनाव कर सकता हो ? और एक मध्यमवर्गीय लड़की कितने लड़कोंको जानती है, जिनमें-से वह अपना पति चुन सके ? और इस सीमित दायरेके अन्दर ही समझ-समझौतेकी सामाजिक क्रान्तिकी रचना देना हास्यास्पद नहीं तो क्या है ?

'उसदे हुए लोप' पडकर तो यही समझ कि मध्यमवर्गके दारेमें मार्क्सवादी स्थापनाएँ दुइस्त ही है । सायद 'मार्क्सवादी' कहना उचित न होगा, यूँ कह से कि पादशही जिन्हें 'मार्क्सवादी' स्थापनाएँ समझते है, वे दुइस्त मालूम होती है । उपन्यासके पात्र कहीं भी अपने व्यवहारमें मध्यमवर्गके दायरेसे बाहर नहीं निकलते, लेकिन अपने वर्गकी ओरसे बार-बार चिचिवाते है, "मैं भी क्रान्तिकारी हो सकता हूँ । मैं भी क्रान्तिकारी हूँ । तुम मुझे क्रान्तिकारी क्यों नहीं मानते ?"

उपन्यासका दूसरा अंश भी रोचक है, पात्र आकर्षक है । मूरज, जो प्रेममें असफल होकर मानवी सम्बन्धोंपर विश्वास ही तो बैठता है, धारद और श्याके सकल जीवनकी देखकर पुनः विश्वास प्राप्त करता है । वह समाजके निम्नतम वर्गका यहीम है, जो धीरे-धीरे ठोकरों और अनुभवोंके बाद आस्थाहीन, मध्यमवर्गीय पत्रकार बन जाता है, लेकिन मजदूरोंपर गोली चलते देख, फिर आस्थावान् हो, उन्हींमें मिल जाता है । मायादेवी, जो एक पाखण्डीके प्रेममें अपना सब कुछ निछावर कर देती है, अपने पतिकी हत्यामें भी मापीदार बनती है, और वास्तविकताका ज्ञान होनेपर स्वयं भी उमड़ल हो जाती है । देवदम्पु, जो भावर है, परतणी है, स्वभि-धारी है, राष्ट्रीय मान्दोलनमें जो मापी मोंगकर खेलसे बाहर जाता है, मायादेवीको थोसा देकर उनका सब कुछ छीन लेता है, जो ऐसा बहु-कपिया है कि कोई समझ ही न पावे वह क्या है । और मायादेवीकी पुत्री पद्मा, जो सब-कुछ देखकर व्यथित है, मकि अपराध विषयी जिन्दगी-में उहर बोल आते है, और एक दिन जब देवदम्पु धारद पीकर उसके

कमरेमें घुस जाता है, तो वह लिङ्गकोसे क्रुदकर
 किन्तु जो कठिनाई घरद और जयाके प्रण
 प्रसंगोंमें है। उपन्यास-लेखकके कर्णोंपर वि
 सवार है, जैसे सिन्दबादके कर्णोंपर समुद्रका बूद
 चलने नहीं देता।

सूरजका उपन्यासमें विशेष महत्व है, क्योंकि
 दृष्टिको सबसे अच्छी तरह व्यक्त करता है, वरन् नि
 तरह उसीका हुआ है। उसका व्यक्तित्व बहुत ही
 लेखकने अपनी ओरसे इस बातको भरसक खेष्टा की है।
 न लगे। नुटि, विवेक, चरित्र, निष्ठा, भावुकता, ल
 गुणोंका उसमें विविध-सा मिश्रण है। वह जीवन भारम
 कतरके रूपमें, किताबोंकी दुकानका एजेण्ट बनकर म
 विलित होता है, एक लड़कीके अतफल प्रेममें आवार
 आवारगीमें पकड़ा जाता है और जेलमें सन् '४२ के
 सम्पर्कमें धीरे-धीरे पत्रकार बन जाता है। अतीतकी अ
 देवबन्धुकी कारस्तानियाँ उसे आस्वाहीन बना देती हैं।

देवबन्धु-जैसे लोग, जिनमें चतुराईके अतिरिक्त और
 नहीं, और केशव-जैसे उनके सहायक भी दुनियामें मिल ही जायें
 इतना तो स्पष्ट ही है कि ऐसे पात्रोंके जीवनको किसी ऐतिहासि
 पणका आधार नहीं बनाया जा सकता। उपन्यासमें साम्यवा
 लेखकने जो प्रेम प्रदर्शित किया है, में उसीसे अनुमान लगाता
 अपनेको मार्क्सवादी मानते होंगे। किन्तु अगर यादवजीका विरले
 मार्क्सवाद है, तो भगवान् ही बचाये उसे। मार्क्सवादके विरलेपणका
 ऊपरी, वैयक्तिक यथार्थ नहीं, वरन् वर्ग-यथार्थकी अन्तरधारा है।
 इस सिलसिलेमें और कुछ कहनेकी जरूरत नहीं है। मार्क्स
 दृष्टिकोण, मुमकिन है कुछ लोगोंको हजे

दवा, तो भी इसकी कोई सिद्धांत नहीं। है भी, तो केवल इतनी कि उपन्यासके कथाक्रम और पात्रोंमें, न इतनी बहराई है, न इतनी व्यापकता कि उनसे वे नतीजे निकाले जा सकें, जो यादवजीने निकालने चाहे हैं। उनके बिना मेरे-जैसे पाठकोंको उपन्यास कहीं अधिक रोचक लगता।

उपन्यासके वैचारिक स्तरके सम्बन्धमें केवल एक उदाहरण दूंगा। पृष्ठ २११ पर आपने लिखा है, “ठीक जैसे ही लोग इतिहासको मरोड़ते हैं, उसे सीधे वैज्ञानिक विकास-क्रमसे देखनेके बजाय उसकी-सीधे तोड़-मरोड़ करते हैं और जैसे हर बार ऐसा करते समय यह पूछते हो—‘निकाल आशकी समस्याका हल—निबाल आशकी समस्याका हल।’” दुनियामें ऐसे बहुत-से लोग हैं, जो इतिहासके विकास-क्रममें कोई अर्थ नहीं देख पाते। यादवजी भी उनमें हों तो मुझे नहीं मालूम। लेकिन जो लोग मानते हैं कि इतिहासका कोई काम है और उसका कोई अर्थ भी है, वे तो उस क्रममें वर्तमानकी समस्याओंका हल और मनिष्यका दिशा-निर्देशन सोजनेकी चेष्टा करते ही हैं। यादवजी भी करते हैं, इसीलिए सूरजकी पूँजीवादका दुर्ग तोड़नेवाला भीम बनानेके उद्देश्यसे, उसे हड़तालकी मजदूरोंका नेता बनाते हैं। लेकिन फिर इससे इनकार क्यों करते हैं, यह नहीं मालूम। सायद चाहते हैं कि दूसरे लोग भी बिना प्रश्न पूछे, जिसे वे ‘वैज्ञानिक विकास-क्रम’ कहते हैं, उसे आँस मूँदकर मान लें।

वे नहीं जानता कि यादवजीको उम्र क्या है। मुझसे है राष्ट्रीय आन्दोलनके समय बहुत छोटे रहे हो और उसके बारेमें न जानकारी हो न समझ। लेकिन राष्ट्रीय आन्दोलनके साथ उनका वैचारिक या रागात्मक किसी प्रकारका भी सम्बन्ध नहीं रहा, इतना तो स्पष्ट ही है। राष्ट्रीय आन्दोलन और आन्दोलनके बारेमें उन्होंने जो कृतवें दिये हैं, वे किसी ऐसे व्यक्तिके लिए सम्भव नहीं, जिसका स्वाधीनता-संघर्षके कुछ भी सम्बन्ध रहा हो—सन् ४२ या उसके पूर्वके अन्तिमकारियोंके लिए भी नहीं।

वर्षा आशममें देशबन्धुकी टानपीके कुछ अंश यादवजी ने दिये हैं

और फिर आगे चलकर कहा है, "लेकिन बेटा पढ़ गया काँपेरियोके
बचकरमें, पहले क्रान्तिकारियोंके साथ भी गया, मगर वहाँ जान लेने और
देनेका सोदा था, सो भागकर गांधीजीकी चरणमें जाना पडा। अहिंसाका
दर्शन इन सब बातोंसे बरी था। सत्याग्रह करना और जैल जाना।"

इसके साथ ही एक अन्य वाक्य भी उद्धृत कर देना चाहूँगा जो
उपन्यासमें बिलकुल अनावश्यक है लेकिन जो लेखककी दृष्टिको समझनेके
लिए उपयोगी है "ट्राट्स्की भी तो कहता था कि सारी दुनियामें क्रान्ति
एक साथ हो जाये" सूरजजीने चिढ़ाकर कहा, "पाँचको जगह पाँच हजार
बयों नहीं मरे!"

इस उद्धरणके दूसरे वाक्यमें इसारा देशबन्धुकी ओर है। अपनी ही
मिलमें गोली चलनेके बाद मजदूरोंके साथ झूठी एकात्मकता व्यक्त करने
वाले पूँजीपतिको और ट्राट्स्कीको इस प्रकार एक ही जगह रखनेका क्या
तुक है? एक ही कारण हो सकता है कि यादवजी ट्राट्स्कीको कोसे बिना
उपन्यास समाप्त नहीं करना चाहते थे।

ट्राट्स्कीको लेखकने एक ही वाक्यमें समाप्त कर दिया है। गांधीजीके
पर कुछ अधिक दया दिसायी है। लेकिन जिन प्रसंगोंकी बर्षा में कर
ना है, उसके अलावा और कुछ नहीं है।

हिंसक क्रान्तिके प्रति लेखकको ऐसा मोह है कि राष्ट्रीय आन्दोलनमें
४२ और उसके पूर्वके क्रान्तिकारियोंके अतिरिक्त, और कोई जन्
के योग्य नहीं लगता। लेकिन हिंसक और अहिंसक क्रान्तिमें अन्तर

? मूल रूपसे केवल इतना ही कि एकमें 'जान लेने और देने,'
सोदा होता है, दूसरेमें केवल जान देनेका। यादवजीको शायद

तही कि राष्ट्रीय आन्दोलनमें हजारों व्यक्तियोंको बिना हिंसकी
में अपनी जान देनी पड़ी थी। और गांधीकी अहिंसाके प्रतीक
सत्याग्रही तो थे ही जिनमेंसे हर एक मार खाते-खाते बेहोश हो
र अपनी जगहसे हटा नहीं था, वे हजारों-साथों

भारतीय भी थे, जिन्हें उसने निहत्थे ही बन्दूकोंके सामने लड़े होनेका साहस प्रदान किया था ।

गान्धीकी ऐतिहासिक विवृति और ट्राट्स्कीकी अनावश्यक रूपसे कोसना इनका कोई तर्क इस उपन्यासमें मुझे नजर नहीं आता । गान्धी और ट्राट्स्कीके पक्षमें मुझे कुछ नहीं कहना । लेकिन विचारों और सिद्धान्तोंकी चर्चा करनेके लिए बयते नहीं, तो बुद्धिसे बयस्क होना आवश्यक है । गान्धीके अनुयायियोंमें देशबन्धु-जैसे बट्टेरे लोग हो सकते हैं और हैं । ऐसा बयो है, यह अपने-आपमें एक बड़ा और महत्त्वपूर्ण प्रश्न है, जिसपर हलके ढंगसे प्रत्येक देनेका काम कोई मासमस बुद्धि हो कर सकती है ।

संक्षेपमें, कथाकी दृष्टिसे 'उलट्टे हुए लोग' एक अच्छा उपन्यास है, हिन्दीमें ऐसे उपन्यास कम हो हैं । चरित्र अच्छे-सासे समरे हैं, आकर्षक हैं । कथा रोचक है । लेकिन उसे ऐतिहासिक विश्लेषणका जामा पहनानेकी चेष्टा मादवजी न करते तो अच्छा था । मार्क्सवादकी भी उन्होंने एक बचकाना सिद्धान्त बना डाला है । ये मार्क्सवादी नहीं हैं, लेकिन इतना जानता हूँ कि मार्क्सकी रचनाएँ सोनेसे पहले कुछ देर मन बहलानेके लिए विस्तारपर सेटकर नहीं पढ़ी जा सकतीं । भूल हुई, पढ़ी तो घायब जा सकती हैं, पर समझी नहीं जा सकतीं ।

पुस्तककी भाषाके सम्बन्धमें भी कुछ कहना जरूरी है । ऐसा लगता है कि मादवजीने यह उपन्यास उन लोगोंके लिए नहीं लिखा जो केवल हिन्दी जानते हैं । उपन्यासकी समझनेके लिए हिन्दीके साथ अँगरेज़ीका भी पर्याप्त ज्ञान होना आवश्यक है । एक ही पृष्ठपर 'कम्प्लेक्स,' 'मैगरेलो,' 'बल्चर्ड,' 'एनिवर्सिटी कनवोकेशन' 'बनास-केलो' का प्रयोग किया गया है । एक अन्य पृष्ठपर 'बैक,' 'एडीटोरियल,' 'डॉमोनेटिंग,' 'कृष्ण,' 'अराउट-एन' आ । कम-उमरा, सारी पुस्तकमें इसी प्रकार अँगरेज़ीके शब्दोंका बेहिचक इस्तेमाल किया गया है । यह दोष अपने-आपमें इतना

बड़ा है कि इसपर और कुछ कहना अनावश्यक है ।

मैंने यादवजीको सारी रचनाएँ नहीं पढ़ीं । यह उपन्यास और कुछ कहानियाँ ही पढ़ी हैं । उनसे मुझे लगा कि यादवजी लेखक रूपमें खण्डित व्यक्तित्वके शिकार हैं । उनकी रचनाओंका एक पक्ष ऐसा है, जो अनुभूतियोंको ग्रहण करनेकी क्षमता और उन्हें व्यवस्त करनेका कौशल प्रदर्शित करता है, और दूसरा ऐसा, जो बिना पूरी तरह समझे-बूझे ही इन अनुभूतियोंको एक विचारधाराके चौखटेमें जबरदस्ती बिठा देना चाहता है । दोनोंमें मेल नहीं है । लेकिन जबतक यह मेल नहीं जाता, उनके लिए प्रथम कोटिकी रचनाओंको सृष्टि असम्भव है ।



कविदृष्टिका अभाव *

काफ़ी पहले यशपालका उपन्यास 'दिग्धा' पढ़ा था। इस ठगका यह पहला ऐतिहासिक उपन्यास नहीं, लेकिन ऐसे अन्य उपन्यासोंकी अपेक्षा यह अधिक हेतुपूर्ण और विशिष्ट लगा था। उसके बाद अरसे तक यशपालकी कृतियोंसे परिचय छूटा रहा। यशपालके मानसवादी पूर्वग्रहोंके कारण उनकी कृतियोंके प्रति चायद मनमें ऐसी कुछ धारणा बन गयी थी जैसी अधिकांश मानसवादो कृतियोंके प्रति बनी हुई थी—कि वे जो सतही और प्रचारात्मक अधिक होगी, गम्भीर कम। लेखकके पिछले कुछ उपन्यासोंकी देखते हुए चायद यह धारणा बिलकुल निराधार भी नहीं कही जा सकती, लेकिन विशिष्टताकी जो मुहर 'दिग्धा'को उस ईशके अन्य उपन्यासोंसे अलग करती है, वह अन्तर यशपालके उपन्यासों तथा वीसो ही पृष्ठभूमिपर लिखे गये दूसरे उपन्यासोंमें भी देखा जा सकता है। 'मूठा-सब'को विचारनेसे पहले लेखकके इस मानसवादी पूर्वग्रहके कारण उसकी कृतियोंके प्रति बन गये अपने इस पूर्वग्रहकी स्वीकार कर लेना आवश्यक समझता हूँ, क्योंकि 'मूठा-सब'की पहली विशेषता ऐसे पूर्वग्रहोंका स्पष्ट सम्बन्ध ही मानी जा सकती है। न तो यह उपन्यास सतही है, न मानसवादो दृष्टिकोणका औपन्यासिक प्रकार-मान। उपन्यास निस्सन्देह मानव-जीवनके उन गन्ध दरतानेचोंमें है जिनका मूल्यांकन प्रमुखतः एक कला-कृतिके रूपमें होना चाहिए।

* मूठा-सब : यशपाल

इस उपन्यासका सबसे सशक्त अंग है चरित्रोंका चित्रण—उनका
 विषम परिस्थितियोंके बीच अदम्य संघर्ष । ऐसा नहीं कि ये परिस्थितियों-
 पर सदा विजयो ही होते हैं, लेकिन ये आसानोसे टूटते नहीं । उनमें
 जीवनके प्रति एक गहरी आसक्ति है जो निराशाके घोरतम दण्डमें भी
 जीनेका बल देती है । यह जीवन-लालसा या आसक्ति ही उपन्यासकी
 धुरी है जिसके सहारे चरित्रों, घटनाओं, संघर्षों, राजनीतिक दार्शनिकों
 तथा संकटों मूरम और स्पूल प्रतिक्रियाओंसे लदे-पड़े लगभग १२००
 पृष्ठोंके इस उपन्यासका कथानक चलता है । उपन्यास आरम्भ करने
 समय उसके कृतज्ञ आचार्यों देखकर सन्देह होता था कि क्या इसे समाप्त
 करनेका धैर्य रहेगा ? लेकिन उसे आसानोसे समाप्त कर चुकनेके बाद
 यह भावचर्यं किये बिना न रह गया कि छोटी-बड़ी वर्तनों जीवनियोंका
 इस प्रकार निर्वाह कि उनमें-से एककी भी विजयना मष्ट न हो, उन्हें
 इस प्रकार सामान्य और अगामान्य परिस्थितियोंमें कुशलतासे गुंथना कि
 उनकी चारित्रिक विशेषताएँ उभर सकें, साधारण उपन्यास नहीं । साथ
 ही, चरित्रोंको लेकर जो वास्तवीय तटस्थता लेखक अस्तमेमें सदाच दृष्टा
 है वह अत्यन्त उन्नीके उपन्यासोंमें मिलना कठिन है । 'गीता : पाटी
 कामरेव'के रोमैण्टिक भावमैवादी गुणनामें 'शूद्र-सच'का निश्चिन्त जीवन-
 दर्शन लेखकके प्रीतुर दृष्टिकोणका योग्य है । यह नहीं कि 'शूद्र-सच'
 भावमैवादी दृष्टिकोणके भाषावादी चरित्रोंके प्रति लक्ष्य नहीं, बल्कि यह
 कि उसे वह एक सफल कला-कृतिमें पूर्णतः पका लक्ष्यमें सदाच दृष्टा
 है । एक कृति किमी वैचारिक आधारके कारण उतनी अत्यन्त नहीं होगी
 किन्तु कि उस विचारके अन्तर्गत कारण । यह दृष्टा ही कि इस
 लेखककी यथासंभवकी कृतिवादी भाषासे ही अत्यन्त ही, और
 यह न मानें कि जीवन केवल सामाजिक और आर्थिक अर्थान ही
 निर्दिष्ट होता है, उन अर्थोंके या अत्यन्त अर्थान ही, कि ई
 निर्दिष्ट अर्थानकी दृष्टिकोणमें अत्यन्त कठिन है । साथ ही कि अर्थान

कहा जा सकता है कि मनुष्य ऐसी जरूरतोंको विशेष महत्व नहीं देते—या उन्हें भी, आवश्यकताओंकी ही तरह, व्यक्तिकी सामाजिक और आर्थिक विषमताओंसे उत्पन्न मानते हैं। कमसे कम 'झूठा-सच'में ऐसा कोई बरिज नहीं जो किसी सुदम आत्ममन्थनसे पुञ्जुरता हुआ दिखाई दे। चाहे वह क्रमशः अपने आदर्शोंसे गिरता हुआ नायक अथवा देव पुरी हो, चाहे बिना किसी आदर्शके भी एक आदर्श नायकत्वकी ओर उद्यत होई उसकी बहन तारा हो, चाहे पुरीसे अपना वैवाहिक सम्बन्ध जोड़ती और लौटती हुई बनक हो— वे सब जीवनके प्रति एक विलक्षण दैनिक और व्यावहारिक दृष्टिकोण रखकर चलते हैं। किसी भी परिस्थितिमें उनका ध्यान तात्कालिक सामाजिक या पारिवारिक या आर्थिक कठिनाइयोंमें आगे, उन अटलतर प्रश्नोंकी ओर नहीं जाता जिनका सम्बन्ध हमारे अस्तित्वकी बुनियादी मजबूतियोंसे है। सामाजिक और आर्थिक संकटोंकी ही जीवनका धर्म समाधान मान लेनेके ये अर्थ हैं कि हम रोग, बुढ़ाये, मृत्यु आदिकी घटापंताकी विचारणीय समस्या नहीं मानते। 'झूठा-सच'के इतने बड़े आघातमें भी मनुष्यकी तात्कालिक आवश्यकताओंकी पूर्तिले वृत्तर किसी मानवीय आकरणाकी लेखकने नहीं लिया है। पात्रोंका सांस्कृतिक संघर्ष, जीनेके लिए तो प्रेरणा देता है, लेकिन किसी बड़े हेतुके लिए जीनेकी प्रेरणा नहीं देता। स्वरसा मनुष्य और पशु दोनोंके लिए स्वाभाविक है; आक्रामक होनेपर दोनों ही पुरी तरह अपनी रक्षा करनेका प्रयत्न करेंगे। लेकिन पशुसे अधिक विकसित मानव-विवेक यह समझ सकता है कि ऐसे भी जीवन-सत्य है जिनकी रक्षाके बिना अपनी रक्षा भी या तो सम्भव नहीं, या कोई मानो नहीं रखती।

उप-पाठके निष्कर्षकी विचारनेपर ऐसा भी अर्थ सकता है मानो पात्रोंके न टूटने, हारनेका कारण कोई समर्थ जीवन-दृष्टि या सांस्कृतिक धिरासत नहीं, बल्कि इनका अभाव है! जैसा कि मैंने पीछे कहा, उनमें जीवनके प्रति एक आसक्ति तो है, पर आस्था नहीं : वह आस्था नहीं

जिसका सम्बन्ध मनुष्यकी विकासशील चेतनासे है, बल्कि वह आसक्ति है जो किसी भी जीवमें होती है। इन ऐतिहासिक तथ्यको समझ लेना अत्यन्त आवश्यक है कि बहुत बड़ी प्राकृतिक या राजनैतिक दुर्घटनाओंके बीच जरूरी नहीं कि नष्ट-होने-योग्य ही नष्ट हो, और बचने-योग्य ही बच रहे। ऐसे किसी विषयपर लिखी गयी एक कृतिमें यदि यह विवेक स्पष्ट नहीं उभरता तो उसे पूर्णतः सफल कृति नहीं कहा जा सकता। ऊपरसे देखनेपर ऐसा लगता है कि पंजाब-विभाजनके बखण्डरमें पढ़कर जो लोग दिल्लीकी ओर आये उनके साथ ऐसी कोई विशिष्ट सांस्कृतिक, या धार्मिक या नैतिक परम्परा नहीं आयी जिसका विनाश या सत्ताया जाना पाठकके मनपर किसी अमूल्य और मार्मिक सतिका बोध करा सके। ऐसा सन्देह हो सकता है कि लेखक या तो जान-बूझकर जीवनकी इन सूक्ष्मताओंको महसूस नहीं देता, या जिन लोगोंकी बात वह कर रहा है उनमें ऐसी सूक्ष्मताएँ ही नहीं, या फिर लेखक उन्हें समझ सकनेमें समर्थ नहीं।

लेकिन, 'उपन्यासमें जो नहीं है' उसकी ओर ध्यान आकर्षित करनेमें मेरा अभिप्राय 'उपन्यासमें जो है' उसका महत्त्व विराना नहीं। तारा जिन मूल्योंका प्रतीक है, और पुरी जिन दुर्बलताओंका, उनका संघर्ष नैतिक-अनैतिक, अच्छे-बुरे आदि रूढ़-संघर्षोंसे कहीं अधिक वास्तविक है। यथार्थ-की प्रमुखता देनेवाले यशपालके लिए, पुरानो परिपाटीके अनुसार अच्छेको पुरस्कृत और बुरेको दण्डित दिखाकर औपन्यासिक न्याय करनेका लोभ नहीं रहा है। सामाजिक-आर्थिक दृष्टिसे न तारा असफल कही जा सकती है, न पुरी; फिर भी, जो मूल्य तारा-द्वारा प्रतिष्ठित होते हैं और पुरी-द्वारा अपमानित उनके बीच यदि मनुष्यताका सही पक्ष ही ऊपर आया है, तो इसे में उपन्यासकी एक सराहनीय उपलब्धि मानता हूँ।

लेकिन, जब मैं यह कहता हूँ कि उपन्यासके पात्रोंमें सूक्ष्म अनुभूतियोंका अभाव है तो मेरा संकेत पात्रोंको अपेक्षा लेखकमें खटकनेवाली एक कमीकी ओर है। यशपाल कवि नहीं है : अपनेमें यह तथ्य कोई महसूस

हैं रक्षता विन्तु उपन्यासके सन्दर्भमें एक ऐसे गुणका अभाव प्रकट करता जिसके बिना एक साहित्यिक कृति 'कालिक' की कोटिमें नहीं आ सकती। उकरी नहीं कि एक अच्छा कवि अच्छा उपन्यासकार भी हो, किन्तु एक अच्छे उपन्यासकारमें यदि कविके भी गुण हों तो वह निश्चय बेहतर उपन्यासकार हो सकता है। 'मादाम बोवाते' का कोई भी पात्र कवि नहीं, उसी प्रकार 'भूटा-सच' का कोई भी पात्र कवि नहीं; लेकिन इस विद्येय अर्थमें उपन्यासकार गुस्ताव पलोवेयर कवि है और पटनाली, उसका अन्तर दोनोंही कृतियोंमें स्पष्ट देता जा सकता है। 'भूटा-सच' नीरस प्रेम-प्रसंग लेखकके स्पूल दृष्टिकोणको प्रदर्शित असफलताएँ हैं।

'भूटा-सच' मुख्यतः सामाजिक-राजनैतिक पुच्छभूमिपर लिखा गया आर्षवादी उपन्यास है। इससे सिद्ध किछी दृष्टिकोणमें आते समय यह स्थानी बरतना आवश्यक है कि विशेषता कृतिके मूल मन्तव्यको देखने असम्भूलित न हो जाये। उपन्यासकी प्रमुख अवलम्बित उस साधारण-जीवनका विसृत और यथातथ्य वर्णन है जिसका एक रूप हम पंजाब-राज्यके समय ('बहन और देस' : पहला भाग) पाकिस्तानमें देखते और दूसरा रूप विभाजनके बाद ('देसका भविष्य' : दूसरा भाग) ही तथा उत्तर प्रदेशमें। लेखकको जो भी स्वामानिक सीमाएँ हैं उनके जूद उसकी प्रतिभा छिपती नहीं। पटनाली और खरिओकी इतनी अल्प विविधताको एक उपन्यासके दायरेमें इस इतमीनानसे समाप्त करना उनकी मामूली सफलता नहीं।

पंजाब-विभाजन उपन्यासका मुख्य लक्ष्य-यात्र माना जा सकता है, जो इसे उत्सुककर दिल्लीकी ओर आनेवाली एक सम्पुर्ण पीढ़ीके जीवनको अभ्यस्त कर देता है। जैसे इस पंजाबिक तहस-नहसके बाद भी साहस आपसी सहायताके बलपर वह पीढ़ी अपनेकी नयी परिस्थितियोंमें से अमाती है, उपन्यासका क्या-वस्तु है। उस बड़ी राजनैतिक पटना-पुछ साधारण, कुछ विचारशील पात्रोंके द्वारा इस प्रकार देखा गया है

कि उसमें दैनिक जीवनकी निकटता और तोयता का माहित्यमें ऐसे उपन्यासोंको एक विशिष्ट परम्परा है, जैसे 'बार ऐण्ड पीस' तथा शोलोखोव और अप्टन सिवले 'शूटा-सब' भी उतने ही बड़े लक्ष्यको लेकर चलता है— उसमें सफल भी होता है—लेकिन तुलना करते समय महसूस होती है जिसके बारेमें मैं कह आया हूँ।

कथानकको मुख्यतः तीन चरित्रोंके माध्यमसे देखा पहला, जयदेव पुरी; दूसरा, उनकी बहन तारा और उन तीसरा, कनक और उसका परिवार। प्रसंगवश, पुरी का जित्त गलीमें है—भोमा पाग्गेही गली—उसका वर्णन उन अमिट स्थलोंमें-से है जिनके लिए कहा जा सकता भी गहरा प्रभाव मनपर छोड़ जाते हैं। कथाका एक मुख्य प्रेम, किन्तु उनके विशारमें सामाजिक तथा आर्थिक बाधाएँ, पंजाब-विभाजनकी घटनाएँ, कनककी बुद्धता और बचपे, राजनीति-विचारद मूदभीकी कृपासे पुरीका चारित्रिक वन तथा अन्तमें कनकसे सम्बन्ध-विच्छेद। कथानकके मूदम लाने-बाने-द्वारा धीरे-धीरे मायब-मनो-व्यक्तनीय मनोवैज्ञानिक सफलताओंमें-से है। माय भी परम्परागत औपन्यासिक पक्षपात नहीं दिखाता जीवनकी कठिन परीक्षाओंम मुझार कर हमारे सामने देना है—बिना कोई राय दिवें हुए, बिना कहीं उस मानो बह अछड़े-बुरे, मूद-दोष आदिकी जटिल भी उम साम्यविक जीवन-क्रमकी हमारे सामने रखना बिना और कुछ समझना आनेकी योजना देना है।

कथानकका दुपम मूत्र है नाग, उसका मूत्र कर्ना अमरुदे दनि आरुपथ और निराना, उनका

वरसे विवाह, पंचाय विभाजन, तारापर बलात्कार, छुटकारा, दिल्लीमें कई नौकरियाँ और अन्तमें एक स्थायी सरकारी नौकरी, चित्तित और उदार डॉ० प्राणनाथसे पुनर्विवाह । ताराका विकास पुरीसे विपरीत दगल होता है और अन्तमें वही उपन्यासका सबसे सघनत और प्रमुख पात्र बनकर उभरती है । इन दोनोंसे अलग व्यक्तित्व है अर्ध-आधुनिक शिक्षा-दीक्षावाली कनकका । इन दोनोंको अपेक्षा कनकका व्यक्तित्व इस अर्थमें अधिक जटिल माना जा सकता है कि वह एक ऐसे वातावरणमें पली है जिसमें पाठशास्य और भारतीय संस्कृतियोंका अभिजात्य गोलमाल है । लेखक सायद इस चरित्रको उतनी सूचीसे नहीं उभार पाया है जितना मध्यवर्गीय और निम्न-मध्यवर्गीय चरित्रोंको । ऐसा लगता है कि व्यक्तित्व-की मनोवैज्ञानिक जटिलताओंको व्यक्त करने सायद अन्तर्दृष्टि और भाषा यशपालके पास नहीं । वे जीवनको समझदारीसे देखते हैं और जो कुछ देखते हैं उसे उतनी ही कपादारीसे बयान करनेमें कम लेखक उनकी बराबरी कर सकते हैं, लेकिन अहाँ कल्पना और पैनी संवेदनशक्ति व्यक्त करनेका सवाल है, उनको भाषा पर्याप्त लचीली नहीं । इसका यह अर्थ नहीं कि मैं उनकी भाषाकी अन्य विशेषताओंका ज्ञातक नहीं : उदाहरणके लिए, असामान्य विचारों और तर्कोंकी आवृत्ति सहज और गुलसै दगलै वह खकनेकी उनमें अपूर्व समता है । विषयके साथ-साथ भाषा भी जटिल न हो जाये, मूलतः इसका सम्बन्ध लेखककी वैचारिक ईमानदारी और स्पष्टतासे तो है ही, लेकिन उसका यह पहलू भी कम महत्वपूर्ण नहीं कि लेखक स्वयं अपने विचारोंको व्यक्त करनेके इस माध्यम—यानी भाषा—के विकासमें कितनी गहरी दिलचस्पी रखता है, उसके संबंधनमें कितना प्रयोगशील है । यशपालकी भाषामें भी एक सास खोजीया रख दिया जा सकता है—ईसे ही जैसे जैनेन्द्र, अज्ञेय या हजारीप्रसादद्वीकी भाषाओंकी अलग-अलग विशेषताएँ हैं । उपन्यासके सन्दर्भमें यशपालकी भाषाका यह गुण श्लाघ्य है कि वह कहीं भी चकती नहीं ।

● ●

दूसरीका नरक*

सही चीजोंके सलत नाम हो सकते हैं। कलमको हवाई जहाज और ड्राइंग रूमको सड़क कहनेवाला पिछले जमानेमें पावल माना जाता होगा, आजके जमानेमें वह विज्ञापन-पट्टा व्यापारी होता है। लेकिन यदि किसी समर्थ लेखकको स्वनिर्मित ड्राइंग रूम कभी सड़क और कभी ड्राइंग रूम और कभी दोनों ही नजर आने लगे, तो मानना चाहिए कि ड्राइंग रूमकी रचना और अवधारणामें ही कोई मौलिक दोष है—कोई बिन्दु है जिससे टकराकर लेखककी दृष्टि विमग्न हो जाती है और फिसलकर उस ओर चली जाती है, जो उसे सड़क नजर आती है। ड्राइंग रूमके अन्दर भी सड़क हो सकती है मगर सड़कपर ड्राइंग रूम नहीं हो सकता है। मोहन राकेशके मौलिक, साहित्यिक, और फ्रोटोग्रैफिक उपन्यासका ड्राइंग रूम सड़कपर है या यों कहा जाये कि यह ड्राइंग रूम कुछ दूर चलकर एक सड़कमें परिणत हो जाता है, जो दिल्लीकी दरिद्र, भयावह और भंभेरी वास्तव्योक्ति होकर जब दूतावासोंके गणमें डूबी हुई, अपने गतव्य तक पहुँचती है, तब (इसके लिए पाठककी यकान ही उत्तरदायी है) पाठकको साराका सारा ड्राइंग रूम भी सड़क नजर आने लगता है। ड्राइंग रूमको महाजनी सभ्यताका प्रतीक माननेवाले एक सामाजिक कार्यकर्ता उद्देश्य हमने सिद्ध हो सकता है, मगर एक लेखकका नहीं। ड्राइंग रूमके साथ ड्राइंग रूमका और सड़कके साथ सड़कका बरताव होना चाहिए।

* भंभेरी बन्दू कमरे : मोहन राकेश

यह द्वारंग कम है प्रेम । और जिस तरह हर दुर्द्वारंग कमका अपना सौन्दर्य ही नहीं, अपनी घुटन भी होती है, उसी तरह ही प्रेमका भी अपना सौन्दर्य ही नहीं, अपनी घुटन भी होती है । जहाँ तक इस सौन्दर्यका प्रश्न है, मोहन राकेशके उपन्यासके 'नरेटर' को इसपर दृष्टिगतका सापेक्ष अवकाश ही नहीं मिला है, लेकिन जहाँ तक इसकी घुटन, ऊब और एकरसताका सम्बन्ध है, चाबद यह पहला उपन्यास है जिसने इतनी तीव्रताके साथ इसे प्रतिष्ठित किया है । 'अंधेरे बन्द कमरे' मेरे लिए यदि एक महत्वपूर्ण उपन्यास है, तो केवल इसी दृष्टिसे । अन्य दृष्टियोंसे महत्वपूर्ण वह सामाजिक कार्यकर्ताओंके लिए होगा ।

हम प्रेम करते हैं और पहलेसे अधिक अकेले होते जाते हैं । हम प्रेम करते हैं और एक दूसरेसे अधिकधिक अपरिचित होते जाते हैं । हम प्रेम करते हैं और एक दिन हम पाते हैं कि हम प्रेम नहीं करते थे । बहुत-से लोग यह खोज नहीं भी कर पाते । साफ़ अधिकारा लोग । ऐसे लोगोंका जीवन सबसे अधिक ट्रेजिक होता है । ध्यानसे देखा जाये तो हमारे समयके अधिवांस लोगोंकी प्रेम-कहानियाँ उन लोगोंकी कहानियाँ हैं जो अपने-अपने काँचके कटमरेमें सहे एक दूसरेकी सम्बोधित कर न आने क्या कर रहे हैं; यहाँ तक कि काँचके बाहरसे चेहरेपर मुद्रित खीझ भी पानीमें हिलती आकृतियोंकी तरह अस्पष्ट नजर आती हैं । हमारा प्रेम उन गुँने और बहरे सीमाँवा प्रेम है, जिनके पास अन्दरकी कोई भाषा नहीं ।

सार्धने नरककी कल्पना आधुनिकताकी इसी निपतिकी फेकर की होगी : 'नरक दूसरोंमें है ।' कामूका अनुभव भी इससे बहुत भिन्न न था : "हम लोग सह-अस्तित्वके लिए अमिशाप्त हैं ।" आन्तरिक भाषा और सूत्रके अभावमें सचमुच ही सह अस्तित्व—जिसे भ्रमवश हम प्रेम कहते हैं—एक अमिशाप्त है ।

उपन्यासकी कहानी और दिल्लीके सांस्कृतिक जीवनको दयनीय

और हास्यासद हंसे करने इदं-विदं समेटनेका प्रयत्न करनेवाले नीतिन
 और हरबंस एक इसी प्रकारके अमिश्रित दम्पति है। एक-दूसरेकी अपनी
 क्षमता और अप्रतिष्ठाके लिए उत्तरदायी टहराते हुए, वे एक दूसरेके
 कटपरेमें सचे, मुत्ररिभ है। प्रतिभाहीन दम्पति हरबंस और नीतिन
 मध्यवर्गके उग स्टॉकके खरिब है, जिज्ञा और संस्कारवत्त जिनमें महत्ता-
 वासाका जागृत हो जाना स्वाभाविक है। मगर हर महत्वाकांक्षी व्यक्ति
 प्रतिभावान् नहीं होता। नीतिमाकी विश्वास है कि उनमें एक मंकीकी
 प्रचुर-प्रतिभा है, मगर पतिकी उदासीनताके कारण, वह अपनी सफलता-
 के साधन न पूरा सको। असफलताकी पीडा प्रतिभावानुषे व्यक्ति,
 प्रतिभाहीन व्यक्तिमें होती है। हरबंसकी ईर्ष्या यह है कि वह कभी
 उपन्यास लिखना चाहता था, न लिख सका; वो होना चाहता था,
 न हो सका। इसके लिए नीतिमा जिम्मेदार है। ऊपरी तौरपर यह
 गलत चुनावकी कहानी जान पड़ सकती है। उपन्यासकारने अन्तस्विकी
 जगह-जगह जितना 'सिम्प्लीफाइ' कर दिया है, उससे ऐसा लगना और
 भी स्वाभाविक है। मगर यदि समस्या यही तक सीमित होती, तो उसका
 समाधान भी उतना ही आसान होता।

लेकिन स्थिति इससे कुछ निम्न है, जिससे स्वयं हरबंस और नीतिन
 परिचित नहीं। वे नहीं जानते कि वे एक-दूसरेसे प्रेम नहीं करते या
 उनका प्रेम समाप्त हो चुका है। यदि वे अपने जीवनमें सफल हुए होते,
 महत्वाकांक्षाएं पूरी हुई होतीं, तब भी अन्दरकी स्थिति यथावत् होती।
 शरीरका ही 'आर्गस्म' नहीं होता, प्रेमका भी 'आर्गस्म' होता है। युंदा
 मत है कि उत्तेजना और तनावके अभावमें प्रेम भी निर्भाव और लुंज हो
 सकता है। एक विस्तरेपर सोकर भी पति-पत्नी सर्वथा अपरिचित और
 अजनबी हो सकते हैं। प्रेमहीन रतिते बड़ा नरक और क्या हो सकता
 है। मगर नरकमें आदमी अकेले नहीं रह सकता। नीतिमाकी जीवन-
 गन्धसे ऊबा हुआ हरबंस, लगन बसा जाता है। मगर सहयोग और
 विवेकके रंग

सह-अस्तित्व मनुष्यकी निवृत्ति है, यह इससे पुष्ट नहीं रह सकता। अपने अकेलेपनसे ऊब और घबराकर हरबंस नीलिमाको लन्दन बुलानेका संकल्प करता है और कुछ अत्यन्त मार्मिक पत्र लिखता है जिनकी गणना इस उपन्यासके उत्कृष्ट स्वसोंमें की जा सकती है। नीलिमा भी, हरबंससे अलग रहनेके संकल्पके भावजूद, अकेले नहीं रह पाती है। यहाँ तक कि यूरोपमें भी एक बार, अपने निश्चयके बाद भी, वह अदिग नहीं रह पाती, हरबंसके पास लौट आती है। कमडोर और असम पति हरबंस भारतवर्ष लौटकर नीलिमाके नृत्य-आयोजनका प्रमुख संयोजक और प्रचारक बननेके भावजूद दाम्पत्य-जीवनमें सन्तुलन स्थापित करनेमें असमर्थ होता है। दूतावासों, पत्रकारी और प्रदर्शन-जीवियोंके सङ्घर्षसे आयोजित नृत्य-प्रदर्शनकी असफलतापर, नीलिमा अपने सम्पूर्ण जीवनकी असफलताका चरित्रदामित्व हरबंसको सौंप अलग हो जाती है। मगर कर्तव्य-भावना उसे फिर हरबंसके पास लौटा लाती है। प्रेम नहीं रह जाता, कर्तव्य रह जाता है। कर्तव्यसे बड़ी दिव्यता क्या हो सकती है ! मगर अस्विकारत लोगोंके साथ यही होता है। आधुनिकताकी फैली हुई पृष्ठभूमिपर प्रेम एक दुःखान्त नाटक है, जिसका हर अभिनेता कर्तव्यकी भावनासे संय-संग अभिनय करने तथा विभिन्न मुद्राओंमें जीवित रहनेके लिए बाध्य है। हर अभिनेताका अपना मन है, अकेलापन है, जो उसका नेपथ्य है। हरबंस और नीलिमा, इसी नेपथ्यमें छटपटाती, मुँसलाती, खीसती आकृतियाँ हैं, एक-दूसरेके लिए अर्पहीन हैं। इस अर्पहीनता और विफलताको इतनी विविध रंगिमाओंमें प्रतिष्ठित करनेका, 'अंधेरे बन्द कमरे' पहला प्रयास है और कोई कारण नहीं कि इस दृष्टिसे इसे एक असामान्य उपन्यास न माना जाये ? यह विश्वास किया जा सकता है कि और भी क्लेशक इस संवेतको ग्रहण करनेसे और आधुनिकताकी इस जटिल मन-स्वितिको अधिकाधिक तीव्रताके साथ प्रतिष्ठित करनेका यत्न अपने उपन्यासोंमें करेंगे।

अच्छा होता 'अंधेरे बन्द कमरे' का कथालोक हरबंस और नीलिमाके

पुटन-भरे ड्राइंग रूम तक ही सीमित रहना। मगर उपन्यास और उपन्यास-
 चरित्रा आद्य है कि अपनी पीठपर अपना ड्राइंग रूम लादे दिल्लीकी
 बिगान और गगनन आवाजियोंके बीच चलनेवाली उन सड़की मार्गड्रा-
 पर भी विचार किया जाये, जो न होती तो उपन्यास अपनी अन्धकारा,
 योजना और रचनामें निर्दोष होता।

‘यहाँ आओ, मधुसूदन !’ ‘ग्लू हैरल्ट’ का सम्पादक अपनी सभरकी
 पतलूनमें हाथ डाले पाइपका क्या लौचता हुआ कमरेकी मिटकीके पास
 गया था। “बढ़ बोला, “मैं जब भी इन विडकीके पास आकर सदा
 होता है, तो मुझे न जाने वैसे लगने लगता है। मुझे लगता है जैसे मैं
 एक नदीके बहावको ऊपरसे देख रहा हूँ, मगर इसकी तहमें, एक और
 ही दुनिया है, जिसको यहाँसे देखनेपर कुछ अनुमान नहीं होता। ये बनें,
 ये कारें, ये भाग-भागकर सड़कें पार करते हुए लोग ! इन्हें देखकर बग
 यह अन्दाजा भी होता है कि इस हलचलकी तहमें इनमें-से हरेक आदमी
 कहाँ और किस तरहकी जिन्दगी जीता है। इनमें कई लोग हैं, जिनके
 चेहरे और लिबास देखकर मनमें एक ईर्ष्या जाग आती है; मगर ही सचता
 है अपने व्यक्तिगत जीवनमें वे ऐसे सोलन और बदबुदार बातावरणमें रहते
 हैं जहाँ जाकर इनसानके लिए साँस लेना भी कठिन हो जाता है ! मैं जब
 भी इस भीड़पर नजर डालता हूँ तो इस तरहकी बात सोचकर कई बार
 मेरा मन उदास होने लगता है।” यह कहते हुए वह थोड़ा मुसकराया और
 अपनी बायीं आँसुको जरा-सा दबाकर बोला, “तुम्हें पता है, किसी जमाने-
 में मैं भी कविता किया करता था।”

मधुसूदन भी किसी जमानेमें कविता किया करता था। मगर मधुसूदन
 कवि नहीं है, रिपोर्टर है—कवि होता तो अपने इर्द-गिर्द इकट्ठे लोगोंके
 जीवनमें गाँहे-ब-गाँहे आनेवाले सौन्दर्यके उन क्षणोंका भी भोक्ता होता, जो
 किसी रचनाको सम्पूर्णता प्रदान करते हैं। इस उपन्यासका दुर्भाग्य यही है कि
 इसका नरेटर एक रिपोर्टर है, जिसे नगरकी कथा कहनेका अतिरिक्त मोह

है। मैं नहीं जानता किशो नगरपर उपन्यास कैसे लिखा जा सकता है ! निरन्ध्र और अक्षरबारी रिपोर्टें ही क्या पर्याप्त नहीं; जो इसके लिए उपन्यासका माध्यम चुना जाये ! प्रश्न यह है कि क्या संभव है ही उपन्यासका कोई विषय होता है या उपन्यास कुछ चरित्रों और पात्रोंके ध्यान-प्रतिपातसे उत्पन्न होता है, यहाँ तक कि समय और स्थान भी इस संघर्षसे पैदा होता है। हर उत्कृष्ट उपन्यासमें समय और स्थान होता है, मगर वह कैनेडर और जायम्पोपर बिखरा हुआ नहीं होता। स्थान और समयकी साथ चरित्रमें होती है और यदि स्थान और समयके सकेतका कोष कर दिया जाये, सब भी परित्र अपने समय और स्थानको विविष्टताका प्रतिनिधित्व करेगा। तात्कालिके उपन्यासमें यदि काल और स्थानके सूक्ष्म संकेत हटा दिये जायें तब भी उनके चरित्र उन्नोसर्षों सदीके कसी ही नजर आयेंगे ! जेल्लेकी कहानियोंके पात्रोंमें, नाम बदल देनेपर भी, कल्पितपूर्व कसको कल्प रहेगी। देश तो चरित्रमें दूबा हुआ रहता है। उसे नष्टकी तरह विछाकर देशने और फिर उसपर अपने पात्रको खडा करनेकी आवश्यकता उपन्यासकारको अनुभव नहीं होनी चाहिए। मगर रिपोर्टें मधुसूदनको राजधानीके सामाजिक और सांस्कृतिक जीवनके विषयमें लम्बी-लम्बी अक्षरबारी रिपोर्टें लिखनेका काम है। इन रिपोर्टोंकी, स्पष्ट ही, एक सामाजिक, राजनैतिक और हाइड्रोनिक उपयोगिता है। मगर इनका उचित स्थान उपन्यास नहीं, अक्षरकारका कोलम है।

—मधुसूदन भी बर्षोंके बाद दिल्ली आया है। वी बर्षोंमें दिल्ली बदल गयी है। दिल्ली ही वषो दुनिया बदल गयी। केवल मधुसूदन उस अनुपातमें नहीं बदला है। वह अर्धवर्ष भी रह आया है मगर मूलतः वह इस्केका आदमी है। विषन्नता उसे दिल्लीके एक अस्वच्छ और अस्वस्थ अंबलमें रहनेके लिए बाध्य करती है। वहाँ वह शरोबी, बीमारो, गन्दगी, प्रेम, दया, अनुभवताके से अनुभव प्राप्त करता है, जिनमे उसकी सहानुभूति चरणीइतोंके प्रति और बढ़ती है, मगर जिनका इस उपन्यासकी मुख्य-कथा-

मे कोई सम्झना नहीं। पत्रकारितामें कुछ सम्झना प्राप्त करने और व्यापक स्थिति गुप्त जानेके बाद, वह एक अयोग्य स्वस्थ स्थानको निष्पन्न कर जाता है। रिपोर्टर होनेके नाते भी उसे कला, संस्कृति, सामाजिक प्रदर्शन आदिके उन क्षेत्रोंमें उठना-बीटना पड़ता है, जहाँ उसे घुटनका अनुभव होता है। एक सौम्य संस्कृति उसके सामने उपस्थित है। हिंस्र क्रमोंके प्रति वह प्रोरन रिप्लेट करता है। और अन्तमें जब महत्वाकांक्षी सुपमा उसे अपने जीवनकी रिक्तता भरनेका साधन बनानेका चतुर प्रस्ताव रखती है तो वह अपने मनमें दर्द संजोये हुए, शरीबी, सुन-मरी और प्रेमकी ओर लौट जाता है। मैं नहीं जानता, यह आत्म-निर्माण है या पराजय। वस्तुतः मधुसूदन एक स्टार्क कैरेक्टर है, जिसे नायक बनानेके उपक्रममें रचयिताने एक कमजोर चरित्र बना डाला है।

मधुसूदन एक ईमानदार, परिधर्मी एवं आस्थावान् व्यक्ति है। उसकी आस्था सबकुछ ही सराहनीय है। मगर जीवन और तमाम वस्तुओंके प्रति वह स्थूल ढंगसे विचार करता है। यहाँ तक कि अटिल सामाजिक और राजनैतिक स्थितियोंपर भी वह सरल टिप्पणियाँ करता चलता है। यह एक कुशल पत्रकारका गुण हो सकता है। कोई उपन्यास इस प्रकारके 'स्नैप' से समृद्ध हो सकता है, मुझे संदेह है। किसी समाजकी राजनैतिक और सामाजिक अवस्थाको प्रतिष्ठित करनेके लिए, यह आवश्यक हो जाता है कि उपन्यासकार कुछ प्रतिनिधि चरित्रोंका निर्माण करे। जिस नयी दिल्लीके राजनैतिक और सांस्कृतिक खोखलेपनसे ऊबकर मधुसूदन, एक दूसरे नरकमें चला जाना पसन्द करता है, उसका प्रतिनिधि चरित्र है किसे कहें? पालिटिकल सेक्रेटरी, पत्रकार, कलाकार आदिके नामपर उपन्यासकारने कुछ मसखरे इक्ठ्ठे किये हैं। दरअसल वे मसखरे नहीं चतुर, कूट, जालसाज और वह सब है, जिनके कारण कोई संस्कृति अस्त-कार्य हो सकती है। मगर लेखकने बरताव इनके साथ मसखरोका-सा किया है। खोखलापन दिखानेके लिए अन्दर जाना पड़ता है। 'अंधेरे बन्द का

के लेखकने जनमाने, इस सोसलेपनपर मसखरेपनका नकार चढ़ा दिया है। हम उनसे घृणा नहीं कर सकते, उनपर हम सकते हैं। यह इन उपन्यासके उस इष्टकी असफलता है, जिसकी ओर संकेत लेखकने भूमिका-में किया है।

बुद्धिजीवीका संकट एक समूची संस्कृतिका संकट होता है। हमारे देशके बुद्धिजीवियोंके सामने आज कुछ बेसा ही संकट उपस्थित है, जैसा एक जमानेमें फ्रांसमें उपस्थित था। सारके उपन्यास (एक भाग पीढ़न) का नायक मैथ्यू एक ओर बोर्जुआ मूल्योंका विरोधी है, दूसरी ओर फ्रांसकी कॅम्प्युनिस्ट पार्टीका सदस्य होनेमें स्वयंकी अवमर्ष पाता है। मैथ्यूकी ट्रेनेकी उसका विवेक है। मैथ्यूका कॅम्प्युनिस्ट विच उसे कॅम्प्युनिस्ट पार्टीमें शामिल हो, अपने आत्म-संकटसे उभरनेकी सलाह देता है। मैथ्यू सोचता है, उसका मित्र सचमुच भाग्यवान् है, जिसने अपनी तमाम समस्याओंका एक सरलीकृत नुस्खा प्राप्त कर लिया है। काय यह भी इतना ही भाग्यवान् होता। अर्थात् उसके विवेक और पार्टीके विवेकमें अन्तर्विरोध न होता। यह स्वीकार करना चाहिए कि निर्णयके अभावमें हमारे देशके बुद्धि-जीवियोंकी एक समूची पीढ़ी इस 'काइसिस' से उभर नहीं सकती। उनके सामने, एक बल्लेब और लुंज प्रतिभा है।

आज जो जो पीढ़ी सक्रिय और नीवित है, उसके सामने भी कुछ हेर-फेर एक ऐसा ही संकट उपस्थित है। ऐसे क्या कहें कि दो संस्कृतियोंके बीच लड़ने मनुगूदनके मनमें ऐसी कोई काइसिस नहीं। काइसिस होती तो उसका दर्द होता और वह दर्द मनुगूदनको एक ऊँचे चरमपर प्रतिष्ठित कर देता। मनुगूदनके मनमें काइसिस नहीं क्योंकि उसके पास हर प्रकारके संकटसे उभरनेका एक प्रामुखा है, रास्ता है। यह रास्ता है, चैम्पडोर्ट रोड, जिससे होकर वह अब चाहे तब दिल्लीकी बस्वच्छ और गरीब छावनीकी ओर लौट सकता है। यह एक सामाजिक कार्यकर्ताका मार्ग हो सकता है, बुद्धिजीवीका नहीं। बुद्धिजीवीकी समस्याका निदान, इतना

आसान नहीं। यहाँ तक कि मधुसूदनका फुस्टेयन भी मिथ्या जान पड़ता है। पाठक उसे एक मोडिआकर और पॉलिटिकल सेक्रेटरी एक स्लीक कहकर डिसमिस कर सकता है। मैं नहीं जानता मोहन राकेश-जैसे मंथावी लेखकने, मधुसूदन-जैसे निरर्थक पात्रकी अवतारणा क्यों की है। मधुसूदनके न होनेपर कहानीका कुछ न बिगड़ता, बल्कि वह अधिक संघटित और संघचित होता।

तब भी हमारी भेंट सुपमा-जैसी आधुनिकासे हो सकती थी, जो इन उपन्यासका सबसे सुभावना ब्यक्तित्व है; घटनाओं और स्थितियोंकी आवृत्ति और पुनरावृत्तिके बीच एक संबंधा नया प्रसंग है। सुपमाने अच्छा प्रतीक आधुनिकताका और नया हो सकता है। आधुनिकताकी घमक-दमक, आत्म-वेगद्वता, फुस्ट और अकेलापन सब उसमें मौजूद है। और आधुनिकताके गुण और उपलब्धियाँ भी, जिन्हें मधुसूदन नहीं देल पाता या देखनेसे इनकार करता है। अच्छा होता यदि सम्भावनाहीन मधुसूदनके चरित्रकी गनियोंमें निरर्थक घटकनेके बजाय, लेखकने अमिन सम्भावनाओंवाले इस चरित्रपर सम्पूर्ण विचार किया होता। फिर भी! अपने संक्षिप्त रूपमें भी सुपमा एक अनुभव चरित्र है और अपने अपनी गरिमासे उपन्यासको एक ब्यस्क धरातलपर प्रतिष्ठित कर दिया है।

आदमी एक ही स्तरपर जीवन नहीं जीता बनेक स्तरोंपर जीता है, या जीनेका स्वाग करता है। गाँजी हाउस भी जीवनका एक स्तर है, या एक स्वाग है। ऐसे द्वितने ही स्तर हैं। और एक-एक स्तरमें जितनी ही सम्भावनाएँ हैं। कला इस बातकी भाँग करती है कि डेर तारे पाप इचट्टे कर देनेके बजाय, कुछेककी सम्भावनाएँ दूँगी जायें। इन सम्भावनाओंमें सुदृढ़ हो, उपन्यासकी कथा समृद्ध होती है। अगर 'अंधेरे बन्द कमरे' के लेखकने 'वारस्को'की-भी शाब्दिकी दिखानेके प्रयत्नमें, इन तमाम चरित्रोंको बेमानी, फुकेची और जिखल कर दिया है। वे विनेमाधी

रील टूट जानेपर, वरदेपर दिखाये जानेवाले स्लाइडोंकी तरह हैं; मगर देगबजा बापद है कि उन्हें भी प्रित्मके रूपमें स्वीकार किया जाये ।

तथ्य है, मगर मूल्य नहीं है । बरिओ हाउस, प्रदर्शन-गृह, दूतावासकी परिसरों और गेट-टुगेटरमें इकट्ठे होनेवाले लोगोंके मोर्च्य और रेखा-चित्र हैं । मगर इन्हें प्रुस्य-स्तरपर प्रतिक्रित नहीं किया गया । अतः सबके-सब बेमानी हैं । वे बेबल पन्ने भरते हैं ।

बगद-जगहपर पन्ने धरनेका नाम लम्बे-लम्बे भावुकतापूर्ण वक्तव्योंमें भी दिया है । "हृदयमें एक कोहनूर सिममिलाता है..." ॥ आरम्भ होकर न जाने कितने पृष्ठों चलनेवाला वक्तव्य !! अपनी पीठपर, इस प्रकारके वक्तव्यों, आँसुओं और तप्योंके बड़े-बड़े पोस्टर चिपकाये चलने-वाला मधुसूदन, असलमें एक कागजो मादमी है । वह 'आइडियालाजी' की जिन्दगी मानकर चलता है । वह अन्त तक नहीं समझ पाता कि उसने जीवन नहीं किया है, 'आइडियालाजी' की है । 'आइडियालाजी' 'ऐम्प्लेकेशन' तक पहुँचती है । मधुसूदन भी 'ऐम्प्लेकेशन' तक पहुँचता है । सुपमाका परिचयान काँसोटवा मेनेशन और 'ऐम्प्लेकट' की स्वीकृति है । तथ्यपरक पात्रका अन्त, हमेशा 'ऐम्प्लेकेशन' में होता है । बनुर लेखक इस 'ऐम्प्लेकेशन'को भविष्य कह सकते हैं, मगर वस्तुतः यह भविष्य नहीं होता, वर्तमानसे पलायन होता है ।

यह अवश्य है कि मधुसूदनके निजी जीवनके कुछ सापिक प्रसंग हैं—
 यही वह रिपोर्टर नहीं है, कुतुब रोडसे लौटनेवाला एक 'सेक्स-स्टाइल' मधुसूदन है या ट्युराइनकी ओर फिसल जानेवाला कागजोर मानव है । जैवमें एक बगरी लिये, कुतुब रोडसे लौटनेवाला व्याधामे दरदबाया हुआ मधुसूदन, सबसुख एक जीवित व्यक्ति है और उसके दर्दमें एक आत्मीय संगीत है । ट्युराइनका मुख्य-कथासे कोई सम्बन्ध नहीं, मगर अपनी सजीवताके कारण उसने उपन्यासमें अपनी एक जगह बना ली है । इस

प्रकारके छोटे-छोटे कई शूबगुरत प्रसंग है, जिनसे उपन्यास स्थान-स्थानपर संगीतमय हो उठा है। इन प्रसंगोंके निर्माण और बुनावटमें, मोहन राकेशने एक समर्थ कलाकारका परिधय दिया है और हम मानवीय पकड़, दृष्टि और कोशल तथा उपन्यासकी मुख्य कथाको अवधारणा और उपचारने संग्रहे एक 'मेजर' सम्भावनाके रूपमें प्रतिष्ठित किया है।



अनुभूति और अभिव्यक्तिकी कलात्मक अन्विति *

पिछले दस-पन्द्रह वर्षोंमें हिन्दी उपन्यास अपनी सार्थकताके लिए कई परिश्रमोंको खोजता रहा है और अब उसमें व्यक्तिके आन्तरिक संघर्षका ही परिवेष्टाके साथ समंजन, रोमैण्टिक दृष्टिको बजाव जीवनके यथार्थ सारकारका प्रयास, भावुकता या भावनाप्रधानताके स्थानपर सीखावन, शर्मक संघम और निर्ममता आदि विशेषताएँ क्रमशः अधिकाधिक होने लगी हैं। अब उपन्यासकार प्रायः यह प्रयत्न करता है कि गहनसे न अनुभूतिकी अभिव्यक्तिके लिए भी साधारण जीवनके यथासम्भव ज और दैनन्दिन पलोंका ही सहारा ले। बल्कि चायद उसे यह अनुभव प है कि गहनतम संघ और उसकी अनुभूति साधारण जीवनमें ही एक सम्भव है।

हिन्दी उपन्यासके इस यथार्थमूलक अभियानमें श्री नरेण मेहताका ६३ में प्रकाशित उपन्यास 'यह पथ बन्धु था' एक उल्लेखनीय पथबिह्वल 'उसमें' आजके हिन्दी उपन्यासकी में सभी विशिष्टताएँ विभिन्न रूपोंमें विभिन्न पारस्परिक अनुपातों और समुल्लेखोंमें केवल मौजूद है, क एक कलात्मक उपन्यासके स्तरपर अभिव्यक्त हो सकी है। उसमें युगविदीपके सामाजिक जीवनके मूल्यों और मान्यताओंकी पृष्ठभूमिमें केवल जीवनका बड़ा संवेदनशील और आत्मोपतार्ण विच है जो

* यह पथ बन्धु था : नरेण मेहता

भूति और अभिव्यक्तिकी कलात्मक अन्विति

२३३

भावसंकुल और तीखा भी है और संपत भी ।

‘यह पथ बन्धु था’ में मालवाके एक छोटे-से कस्बेके अत्यन्त साधारण सरकारी शिक्षक श्रीधर ठाकुरकी कथा है । श्रीधरके मनमें कोई बड़ी प्रेरणा या महत्त्वाकांक्षा नहीं, कोई बड़ा स्वप्न या कोई गहरी बेचैनी का कर्मठता नहीं । पर अपनी धीरे साधारणतामें भी उसके भीतर आत्म-सम्मान है, नैतिकता है, और चाहे साधारण ही सही, किन्हीं आदर्शोंमें आस्था है । आत्मसम्मानका यह सूत्र उसे कस्बेके, और परिवारके अत्यन्त सीमित संकीर्ण वातावरणमें-से इन्दौर और काशीके सहरो जनगण्डुल तथा उधल-पुधलसे भरे वातावरणमें खींच लाता है । उसने अपने राज्यका एक इतिहास लिखा था जिसको प्रसंता होती है, पर इसीसे विभागीय अधिकारियोंका उससे ईर्ष्या भी होने लगती है । उसपर राज्यके नामकी पर्वत सम्मानपूर्वक उल्लेख न करनेका आरोप लगाया जाता है और राज्यमें आवश्यक संशोधन करनेकी भाग की जाती है । जब श्रीधर इसके लिए तैयार नहीं होता तो उससे र्थागपत्र देनेको कहा जाता है । मोकीके निवाय उसके पास जीवन-यागनका कोई अन्य साधन नहीं । उसकी पत्नी और तीन बच्चे हैं, कुछ माता-पिता हैं और परिवारकी अवस्था अत्यन्त विपन्न है । श्रीधर कुछ स्थिर नहीं कर पाता और अन्तमें एक प्रकारकी आन्तरिक विवशताके कारण वह एक रात चुपचाप, किसीसे कुछ बड़े-मुने बिना ही, घर छोड़कर इन्दौर चला जाता है । वहाँ वह राजनीतिमें, आनकवादी कार्यकर्ताओंके साथ पड़ जाता है और अपने लिए कोई काम नहीं जुटा पाता । इसी स्थानिवश वह घर भी कोई समाचार नहीं भेजता । कुछ समय बाद उसे इन्दौर भी छोड़ना पड़ता है और तब वह काशी का घर रहता है । वहाँ वह पहले काशिमि आन्दोलनमें भाग लेनेके कारण तथा बादमें अपने आनकवादी मण्डलके कारण तेरह-बोहर बर्ष जेल खाता है । छुटनेपर एक सामाजिक पत्र निकालता है तथा अग्य राजनीति-सम्बन्धी कामोंमें भी भाग लेनेका प्रयास करता है । पर अपने कार्य-प्र-

की अभावहारिकता और निष्क्रियता तथा राजनीतिक और साहित्यिक जीवनकी कुछ दृष्टवन्दिशोंके कारण तथा किसी तीव्र महत्त्वाकांक्षा अथवा ध्वान्तरिक प्रेरणाके अभावमें, वह न तो कुछ कर ही पाता है न कुछ बन पाता है ! अन्तमें दसोस वर्ष बाद असफल, पराजित, टूटा हुआ वह अपने घर लौट आता है । इतने दिन उसने घरसे कोई सम्पर्क नहीं रखा । अतः वह नहीं जानता कि इस बीच उसके माता-पिता मर चुके हैं; दोनों भाई पकानका बंटवारा करके अलग ही चुके हैं; पत्नी सरस्वती यशमाकी अग्निसम अवस्थामें है; दोनों लड़कियोंके विवाह हो चुके हैं, उनमेंसे एक साम-समुद्रके अत्याचारके कारण पंगु और परिस्पृक्ता होकर अपनी मर्के साध ही रहती है । श्रीधरके घर पहुँचनेके बाद ही पत्नीको भी मृत्यु हो जाती है और पंगु पुत्री अपने भानाके घर चली जाती है । श्रीधर अब अपने घर आकर भी अकेला है । उठना ही साधारण और विचर है । उसके जीवनकी नयी विधाका प्रारम्भ एक राजवटा इतिहास लिखनेके कारण हुआ था, अब वह मानवका इतिहास लिखनेका संकल्प करता है ।

इस कथा-संक्षेपसे सम्भवतः यह स्पष्ट है कि इन उपन्यासमें मूलतः व्यक्तिकी जीवन-यात्राकी ही उसके विभिन्न आयामोंमें विविक्षित किया गया है । पर यह व्यक्ति विभिन्न मूर्तोंसे अपने परिवेशसे जुड़ता है; वह उसकी उपज भी है और उसकी जाने-अनजाने, म्यूनाधिक भावामें, प्रभावित भी करता है । उपन्यासमें श्रीधरके व्यक्तित्वको, उसके ध्वान्तरिक घटन और उसकी परिणतिकी, उसके परिवेशके विभिन्न पक्षोंकी पृष्ठभूमिमें रखकर देखा गया है, मनोविश्लेषण या समाज-विज्ञानके स्तरपर नहीं, गतिमान मानवोप स्तरपर । जैसे, श्रीधरका जन्म एक अत्यन्त कुलीन, धार्मिक, निष्ठावान् ब्राह्मण परिवारमें हुआ है जो क्रमशः अत्यन्त विपन्न अवस्थामें पहुँच चुका है । पिता कीर्तनिया है, भागवत भाँचते हैं और आचारवान् सदासी व्यक्ति है । माता भी वैसी ही है । श्रीधर सँजले पुत्र है जिन्होंने माता-पिताकी शालीनता, संयम, आस्था, निष्ठा सभी कुछ पाया है ।

उनकी पत्नी सरस्वती भी एक पढे-लिखे सुसंस्कृत परिवारकी लडकी है, श्रीधर-जैगी ही सहनशील, आस्थावान्, उदार । पर इनके विपरीत श्रीधरके दोनों भाई और उनकी पत्नियाँ अत्यन्त आत्मकेन्द्रित, स्वार्थी और दुनियादार हैं, दुष्ट, क्रूर और आदर्शहीन । श्रीधरका व्यक्तिगत मूहमतः परिवारके इन्हीं प्रभावोंसे निर्मित है ।

पर उसके बचपनमें एक और भी सुकुमार प्रभाव है, स्थानीय मराठा सरदार बाला साहबकी पुत्री इन्दुका, जो उम्रमें श्रीधरसे दस साल बड़ी थी । जब श्रीधर दस सालका था तबो उसका दूर पुनामें विवाह हुआ और वह बली गयी । पर सातसे दस वर्ष तककी कच्ची, प्रभावशाली आयुमें इन्दुके साथ उसका घनिष्ठ सम्पर्क रहा और इन्दुके व्यक्तित्वकी गहरी छाप श्रीधरके मनपर पड़ी । इन्दुका व्यक्तित्व आभिजात्य और सरलता, कलाप्रियता और विलासिता, स्वतन्त्रता और मानसिक दमनके अनेक अन्तर्विरोधी तत्त्वोंकी उपज है । श्रीधरसे उसे बड़ा गहरा स्नेह है, पर उसके भावमें अतृप्त लालसा और बड़ी बहनकी दुःखारपूर्ण ममता दोनोंका बड़ा अनोखा मिश्रण है । युवती इन्दुका सम्पर्क बालक श्रीधरकी स्वप्नशीलता बना जाता है पर उसे किसी प्रकारकी शक्ति नहीं देता, किसी प्रकारकी गहरी मन्तव्यमूलक तीव्रता उसके भीतर नहीं जगाता । श्रीधरके व्यक्तित्वके निर्माणमें, उसकी आश्रीवन निष्क्रियता, परावलम्बिता और आरम्भहीनतामें, उसके किशोर जीवनके इन प्रभावोंका गहरा योग है जिसे मूहमतः लेखकने उपग्रामके प्राग्भूममें ही दिखाया है ।

परवर्ती कर्मभंगुल जीवनमें श्रीधरके व्यक्तित्वके यही सब पहलू नयी परिस्थितियोंके संघातमें आते हैं । उममें आत्मविश्वास और परलक्ष्य अभाव है और वह महज हो दूसरोंके लिए एक साधन बन जाता है । पर परिस्थितिवज्र उसे बनायाय हो विभिन्न राजनीतिक आन्दोलनों तथा नाट्य और पत्रकार-जगत्की मकीर्ण दलबन्धियोंमें घँसना पड़ता है और वह बिगन, घाञ्जिनी, रतना-जैमे व्यक्तियोंके सम्पर्कमें आता है । अग्राममें

व्यक्ति और परिवेशके इस संघातका भी विस्तृत चित्रण है। यदि बाह्य परिस्थितियोंके सन्दर्भ और परिप्रेक्ष्यमें शोधरके सामान्य जीवनकी व्यर्थता स्पष्ट उभर कर सामने आती है, तो शोधरके सन्दर्भमें बदलते हुए मानवीय सम्बन्धोंकी, राजनैतिक, साहित्यिक और सामाजिक संस्थाओं और आन्दोलनों और व्यक्तियोंकी व्यर्थता, अधानुपिकता और निरसंगता भी उतनी ही तीव्रतासे उभर कर आती है। जीवनके दोनों पक्ष एक-दूसरेपर झालोचनात्मक टिप्पणी करते-जैसे जान पड़ते हैं। आन्तरिक जीवन और उपलब्धि अथवा अनुपलब्धिके साथ बाह्य परिवेशके इस निरन्तर सम्बन्ध और संघातके कारण, उनके बीच एक प्रकारके निरन्तर सन्तुलनके कारण, इस उपन्यासमें गहराई और विस्तार दोनों ही हैं और यह आत्मनेन्द्रिता अथवा बाह्यकेन्द्रिता दोनों प्रकारकी एकानिताभीसे किसी हद तक बच सका है। उसमें प्रस्तुत मानव-स्थितियोंमें एक साथ ही भावगत ऊष्मा भी है और बाह्य उपार्यकी प्रामाणिकता भी, जो उन्हें अपने स्तरपर पर्याप्त विरचनोद्य बनाती है।

व्यक्ति और परिवेशके संघातकी अभिव्यक्ति 'यह पथ बन्धु था' में एक और भी स्तरपर हुई है। यह निजनी शोधरकी जीवन-यात्रा है उतनी ही उसकी पत्नी सरस्वती या सरोकी भी। बहिन कई दृष्टिसे सरोकी कथा कहीं अधिक एकाग्र, तीक्ष्ण, मार्मिक और कठनापूर्ण है। सरो शोधरकी भाँति ही निरीह, मूक और सहनशील है, और साथ ही समर्पित तथा दालीन भी। इसी कारण वह परिवारके भीतर रहकर अकल्पनीय प्राप्त पाती है, और सोमाहीन अगाध समुद्रकी भाँति जीवनकी लोखी पीड़ाको अपने भीतर समाये रखती है। इस दृष्टिसे 'यह पथ बन्धु था' पुराने ढंगके सम्मिलित परिवारके विघटननो भी कथा है, और उसकी चरकोमें एक मुकुमार आस्थावान् स्त्रीके पूर्णतः पित्त जानेकी कथा भी, जो भारतीय नारीके विडम्बनापूर्ण जीवनके एक समूचे युगकी रूपावृत्त करती है। भारतीय पारिवारिक जीवनकी किञ्चिन्मूलतः, जबरता, विवृति

और अमानचोदनाके लगे कारणात्क बिच हिन्दोमे बहुत कम
 उनमे या तो एक प्रकारकी गिडान-गिडाना घघरा आगम
 है या फिर गिडानो भावुहना। 'यद् यद् बन्धु पा' के
 जीवनके धिनाम निर्मम पद्यापरररररर रिननी है उतनी
 परिषदको आभोयगा और बान्धविक रिगुड करना भी
 तो उगमें बोटु अनिनाटकीयना है, न कोई इविम माधारेण
 अनगिनती छोटो-छोटो बानांमे उगका ताना-बाना बुना ग
 भी उगमें माधवताकी कमी नहीं। बल्कि उगमें स्पष्ट ही
 उगके विघटनके परिप्रेक्ष्यमें सत्रम मानव आचरण और
 विदम्बना निहित है। एक प्रकारमे सरोकी बया प्रोधा
 अन्य अर्धवृत्त है जो दोनों विरोधर उगके परले अर्धवृत्त
 और उन दोनोंको मिलाकर ही पूर्ण वृत्त बनता है।

महत्वपूर्ण बात यह है कि इस जीवनवृत्तमें केवल धार्मिक
 सामान्य जीवन-मूल्योंकी दृष्टिही है। धर्मकी दुनियामें स
 होकर जीना कितना असम्भव है। कोई व्यक्ति यदि अ
 छोटी-सी साधारण कोटिकी ईमानदारी और सच्चाई के
 तो यह भी कितना दुष्कर है! अपने प्रति सच्चा और स
 संघर्षके लिए अर्पण ही नहीं, बल्कि एक प्रकारकी अ
 लिए, किसी प्रकारकी सफलता, उपलब्धि या परिपूर्ण
 विज्ञापन और आत्मप्रक्षेपणका असीम सामर्थ्य चाहिए
 और छोटेसे छोटे स्तरपर भी किन्हीं मूल्योंके प्रति स
 होकर सुखी हो सकना प्रायः असम्भव है। 'यद् यद्
 और सरोके अतिरिक्त इन्दु, मालिनी, बिदान, रतना
 अपनी-अपनी आस्थाओंके लिए अपने-अपने स्तरपर म
 सक कि वेमेन, कीर्तनिवाजी, धोधरकी माँ, दुणवन्त

न-एक स्वतन्त्र आकार, पंख और व्यर्थ हो जाता है। इस दृष्टिसे बड़ी गहरी उदासी और करुणा भारे उपन्यासमें परिष्कृत हैं। सहृदयता और सचाईके लिए, निष्ठा और ईमानदारीके लिए, वहीं कोई स्थान नहीं। दूसरी ओर इस उपन्यासमें इतने सारे व्यक्ति अपने प्रति, अपनी मान्य-ताओंके प्रति, सच्चे बने रहते हैं, टूट जाते हैं पर मुकते नहीं। यह निस्सन्देह परोक्ष ढंगसे जीवनके मूल्यामें गहरी आस्थाका ही संकेत देता है। इन सब ईमानदार व्यक्तियोंका सफलताके लिए समझौता कर लेना कहीं अधिक निराशाजनक और दुर्भाग्यपूर्ण होता। मानवताका इतिहास एक स्तरपर ऐसे ही अनगिनती साधारण लोगोंको निष्ठाका और हम निष्ठाके प्रति समर्पित हो सकनेका, इतिहास है। वे ही, धीघर-धीमे लोग ही, हम इतिहासके निर्माता भी हैं और लेखक भी।

जीवनके प्रति यह दृष्टिकोण निस्सन्देह स्तरके बड़े महत्त्वपूर्ण अंशको प्रकट करता है और हम हृदय तक इन उपन्यासमें बड़ी सहज करुणा और भावमयनता है। पर साथ ही इसमें एक प्रकारका रोमैण्टिक सरलीकरण भी कहीं-न-कहीं है ही। जीवन उस तरहके दो-दूक सफ़ेद और काले लालीमें बँटा हुआ नहीं है। जैसे इन उपन्यासमें दोस्त पड़ते हैं। हममानवी कहीं अधिक गरम और तीव्र हुंवेड़ी इस बातमें है कि व्यक्ति स्वयं ही अपना शत्रु होता है; प्रत्येक आदर्श, निष्ठा, और मूल्यमें ही उसका विरोध, उसका विरोधी तत्त्व भी, निहित है। अतिराज्यः हम अपने-आपसे लड़ते-लड़ते ही पराजयी होते हैं। यह जान वैदन्तिक और सामाजिक दोनों ही स्तरोंपर महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि वह जीवनको एक मूलमूल अटि-कताको प्रकट करती है। समर्थ सर्वनात्मक दुर्गमों जीवनके इन अन्त-विरोधी इस अटिहताको अधिगम्यता अनिवार्य है। "यह सब बन्पु का" में इन दृष्टिसे बड़ा सरलीकरण दिखाई पड़ता है। उनके पात्र साधारण हों या असाधारण, या तो भले हैं, या फिर बुरे। उनमें आन्तरिक द्वन्द्व, परस्पर-विरोधी तत्त्वोंका संघर्ष तथा उनसे उत्पन्न तनाव और रक्षा

नहीं है। वे एक ही आयाममें जोते हैं, जो इस अर्थमें रोमैण्टिक, आत्म-परक और एकपक्षीय है। यही स्थिति बाह्य घटनाओं और परिस्थितियोंके चित्रणमें भी स्पष्ट है। इस एकायामिताके कारण ही 'यह पय बन्धु था' में कथना तो है पर विशोभ या विस्फोट नहीं, टकराहट नहीं। केवल धीपर या सरो ही नहीं, इस उपन्यासमें चित्रित समस्त जीवनमें एक ऐसी निरीहता, निष्क्रियता और आन्तरिक गतिका अभाव है कि जीवनकी अदम्यताका, उसकी अजस्र गतिमानताका, उसके सट्टेलनका कोई चिह्न ही नहीं मिलता। ऊपरसे धीमे-धीमे सडक-साधारण गतिसे बदलते हुए जीवनके पीछे भी अवश्य कहीं-न-कहीं, किसी-न-किसी स्तरपर ऐसी तीव्र टकराहट होती है, ऐसा विस्फोट होता है, जिससे साक्षात्कार करके मन कण्टकित और आतंकित हो उठता है। और वहीं-कहीं जीवनका केन्द्र-बिन्दु भी होता है जिसमें बाकी सारी घटनाओं-व्यापारों और परिवर्तनोंका रहस्य छिपा रहता है। लेखक तीव्र अन्तर्दृष्टि-द्वारा ही इस केन्द्रसे जीवनकी निहित विराटतासे साक्षात्कार कर पाता है। 'यह पय बन्धु था' में यह दृष्टि नहीं मिलती। उसका लेखक अभी यथार्थके अपेक्षाकृत अधिक सरलीकृत, बाह्य तथा ऊपरी रूपोंको ही देख सभा है। दूसरे चरित्रोंमें, वह रोमैण्टिक जीवन-दृष्टिसे अभी अपनेको पूर्णतः मुक्त नहीं कर पाया है। इस उपन्यासमें रोमैण्टिक दृष्टिवा यथार्थोन्मुखताके साथ एक सन्तुलन तो है पर उससे पूर्णतः मुक्ति अभी नहीं है।

इस रोमैण्टिक दृष्टिके और भी कई रूप इस उपन्यासमें हैं। सराटा सरदार बाला माह्वके अतीतका चित्र न केवल साम्प्रतिक है बल्कि अतिरिक्त और अनावश्यक भी है। मालिनी शरद्वन्द्वकी शत्रुताभीड़ी ही छाया है जो दिलचस्प हाकर भी न केवल अनावश्यक रूपसे आरसीकृत है, बल्कि मूल कथामूत्र और भावमूत्रके साथ उसको कोई अनिवार्य संबंध नहीं है। उस लेखकने केवल मोहवश ही उपन्यासमें रक्त छोड़ा है। इन्दुदा बुद्ध नामन्त्रसे विवाह, विद्या और कमलका अवास्तव प्रेम, विद्याका

मालिनीसे विवाहका प्रस्ताव आदि ऐसे कितने ही प्रसंग इस उपन्यासमें हैं जो लेखक के अतीसके प्रति, किसी भावुकतापूर्ण स्थिति, मायना या प्रतिक्रियाके प्रति, रोमैण्टिक मोड़को अधिक सूचित करते हैं, गहन जीवन-दृष्टि या कलात्मक शार्धकताको कम । उपन्यासमें ऐसे कई स्थल हैं जहाँ लेखक यथार्थमें निर्ममतापूर्ण गहरा नहीं उतर पाता और सतहके रंगीन आकर्षक रूप ही उसे मुग्ध रखते हैं । ऐसा ही रोमैण्टिक मोड़ वैचारिक स्तरपर भी कई जगह इस उपन्यासमें है जिसका चरम उदाहरण है इसका अन्तिम पृष्ठ : उसमें लेखकने इतिहासकी यतिकी बड़ी सतही और भावुकतापूर्ण व्याख्या प्रस्तुत की है जो न उपयोगी है न वैज्ञानिक ।

किन्तु दिलचस्प बात यह है कि इस रोमैण्टिक रसानके बावजूद यह उपन्यास निरा कल्पना-विलास और सस्ती भावुकतापूर्ण कथा होनेसे बच गया है और एक कलात्मक उपलब्धिका रूप ले सका है । इसके कई महत्त्वपूर्ण कारण हैं जिनमें सर्वप्रमुख है लेखकका कलात्मक संयम और विवेक, अभिव्यक्तिमें अतिरेक और अतिनाटकीयताका अभाव तथा भाव-वस्तुके साथ घनिष्ठ आत्मीय परिचय । अधिकसे अधिक रोमैण्टिक स्थितियोंमें भी लेखक उनके साथ बह नहीं जाता । यह अपना समुल्लस बनाये रखता है और किसी भी स्थितिकी एक निश्चित सीमासे अधिक काल्पनिक और अवास्तव नहीं होने देता । यह संयम और विवेक उपन्यासमें कई रूपोंमें प्रकट हुआ है जिनमें-से श्रीधरके चरित्रकी परिकल्पना और उसके माध्यममें एक अनुभूति-सत्यकी अभिव्यक्ति विशेष विचारणीय है ।

श्रीधरको लेखकने एक अत्यन्त ही साधारण और सामान्य प्रकारका व्यक्ति दिखाया है । असाधारणसे असाधारण व्यक्ति और परिस्थितियाँ भी उसके व्यक्तित्वकी मूल संरचनाकी नहीं बदल सकती । बल्कि उनके सम्पर्क और सन्दर्भमें उसने व्यक्तित्वको साधारणता और अकिञ्चनता शायद और भी प्रकाशित हो उठती है । इन्तुके साथ उसका किसीर सम्बन्ध उसे कुछ भावनायोजन बनाता है, पर उस सम्बन्धको लेखकने कही

अनुभूति और अभिव्यक्तिकी कलात्मक अन्विति

३०५

भी अर्गपत नहीं होने दिया है। कानीप्रवापके अन्तिम दिनोंमें इतु
 थोपरकी फिरसे भेंट तां होती है पर उसकी परिणति किसी भावुकतातून
 स्थितिमें नहीं होती। इसी प्रकार रतनाके साथ भी थोपरका भावमून
 एक ऐसी सीमापर आकर टहरा रह जाता है कि कभी कोई भावातिरेक
 नहीं फूट पाता। उसके कारण दोनोंके सम्बन्धोंमें एक मद्धिम-सी मोहक
 मयुरता अन्तर्स्थाप्त रहती है। वे दोनों, कभी-कभी रतना, एक आन्तरिक
 तीव्रतासे उरकट रहते हैं, पर उसकी अभिव्यक्तिमें कहीं कोई भावुक
 उच्छ्वलता नहीं है, कोई इच्छापूति या कोई मानसिक विलासिता नहीं
 है। फाँसीपर जानेके पहले जब वह इस एक वाक्यमें अपना समस्त
 भावावेग प्रकट करके चली जाता है कि 'तुमि आमार शामी' तो, इस
 स्थितिकी हलकी-सी भावुकताके बावजूद, यह वाक्य भावोंका सूझान नहीं
 उत्पन्न करता। बल्कि वह समूचा प्रसंग भी थोपरके जीवनकी कदनाको
 ही रेखांकित करता है। वास्तवमें थोपर बहुत-से असाधारण व्यक्तियोंके
 सम्पर्कमें आकर भी, बहुत सारी असाधारण और सामान्य परिस्थितियोंमें
 पड़कर भी सहज ही साधारण और सामान्य बना रहता है। भावातिरेक
 उसके भीतर ही नहीं। बल्कि बहुत बार तो सन्देह होता है कि कोई
 भाव भी है या नहीं।

एक बार रतनासे बात करते-करते हलका-सा उत्तेजित होनेपर थोपर
 कहता है—

"मैं तो अपनेकी कुछ भी नहीं कर पाता। कभी-कभी तो यह भी
 नुमव नहीं हो पाता कि मैं हूँ, और सब मुझे क्या करना चाहिए"
 "मैं, मेरी कोई उपादेयता नहीं है—कहीं भी और कभी भी।" (पृष्ठ ४२३)
 लेखकने कई प्रकारसे थोपरके व्यक्तित्वके इस पक्षका उल्लेख किया
 जैसे—

"ठीक अपनी आदतके अनुसार कि जब वे कुछ करते हैं या मुनते हैं
 असकुल अनासक्त विदेह बने बहस कर रहे होते या सब रने-ने

है। जैसे उनसे कोई सम्बन्ध नहीं है। शायद इसीलिए उन्हें किसी बातका दुःख नहीं होता, या व्यक्त नहीं हो पाता।” (पृष्ठ ४२६)

“उन्हें क्रोध आना चाहिए था लेकिन उन्हें संदे हुआ। चुनौती अनुभव करनेपर ही तो क्रोध आता है ? और श्रीधर बाबू कभी क्रोध नहीं करते क्योंकि शायद चुनौती नहीं अनुभव करते।” (पृष्ठ ४६)

“यत्ना नहीं क्यों श्रीधर बाबूमें कभी असन्तोष ऊपर उभरकर नहीं आ पाता। वे स्वर्ण हो कभी नहीं समझ पाते कि अगत्या वे चाहते क्या हैं ? जब उन्हें प्रश्न करना होता है या उत्तर देना होता है—वे बस देखते रहते हैं। कहीं किसी चीजके प्रति कोई जिज्ञासा नहीं लगती।” (पृष्ठ ४०९)

“उन्हें दुःख नहीं परिताप था, परचाताप था। अपने असफल होनेपर नहीं, अपमानित होनेपर। उन्होंने प्रत्येक बार समुद्रकी रत्नाकरी सीमाओंमें प्रवेश करनेकी भरसक चेष्टा की लेकिन कोई-न-कोई उबार उनके सारे कर्मको अव्यर्थ सिद्ध कर हर बार किनारे का पटक देता।” (पृष्ठ ५१२)

श्रीधरके व्यक्तित्वकी सामारणताका यह बीजटा लेखकने प्रारम्भसे अन्त तक बड़ी सावधानीसे प्रयत्नपूर्वक बनाये रखा है—इतना कि कभी-कभी तो यही असाधारण लगता है। बल्कि कभी-कभी अस्वाभाविक और भारोपित लगता है। पर इसमें कहीं कोई छल नहीं है। बोध और अभिव्यक्ति दोनों ही स्तरोंपर लेखक उसके विषयमें अपनी प्रामाणिकता नष्ट नहीं होने देता। इस कारण यह उसके कलात्मक संघर्षका एक अग्रतम आयाम भी है। ऐसा ही एक आयाम है सरोके जीवनकी दीक्षाके चित्रणमें। कई दृष्टियोंसे यह अपूर्व नारी है जिसकी सङ्गमशीलताकी कोई सीमा नहीं। उसके पास शब्द नहीं हैं पर भाव इतने सघन और तीव्र हैं कि उनकी तुलना नहीं हो सकती। पचीस वर्ष बाद धर लौटनेपर श्रीधर अब अपने कमरेमें पहुँचते हैं तो देखते हैं—

“वही एक लकड़ीके सिंहासनपर उनके स्कूलके दिनोंका चित्र रखा था

जिसके सामने दीप जल रहा था तथा रेखमी पवित्रा (माला) से मण्डित था । सहसा थोघर बाजू अत्यन्त विचलित हुए कि यही वह स्थान है जहाँ बंट कोई उन्हें अहीराज पुकारता रहा है । अंधेरेमें कहीं भटक न जाने इसलिए दीपालोक क्रिये रहा है । पता नहीं कहीं ठौर मिलता है कि नहीं इसलिए हम छोटे सिंहासनको विद्वय बना दिया उस व्यक्तिने ।”
(पृ० ५७६)

इस प्रतीतिके पीछे दुःख और पीडाके साय-साय एक सममित जीवनकी पूरी गाथा है जो अपनी निष्ठामें सचमुच महिमामयी है । उसी रातको इतने लम्बे अन्तरालके बाद सरो ओ कुछ थोघरसे कहती है उसकी भाव-सिधता और करुणा, अतिरेकहीन संयमित कथनकी वृष्टिसे हिन्दी लेखनमें बेजोड़ है ।

वास्तवमें हम संयमके कारण ही समस्त उपन्यासमें, उसके सारे प्रसंगान्तरोके बावजूद, भावुकता और रोमंष्टिक मोहके बावजूद, एक क्लृप्तमक अग्विधि बनो रहती है । स्वयं कथामें, उसमें उलझे हुए पात्रोंके व्यक्तित्रयोंमें, ऐसे बहुसंख्य स्थल हैं जिनमें नाटकीयता और अतिरेकनाही पूरी-पूरी सम्भावना है । पर लेखक उनके कन्देमें प्रायः नहीं पड़ता और हर बार उध मोहकी बचा जाता है । उत्पन्न-जैसे व्यक्तित्रय भी थोघरके जीवनमें जैसे अनायास आने हैं वैसे ही अनायास निकल भी जाते हैं । अतिरेकका अभाव और अल्पकथन हिन्दी लेखनमें इतना विरल है कि हम उपन्यासमें वह अनोखा और आश्चर्यजनक लगता है । उसकी क्लृप्तमक सदृशता ही उसे कृत्रिमके विविध स्तरपर उठा देती है ।

हम उपन्यासकी एक अन्य विविधता है उसकी आत्मीयता, उसकी भाववस्तुके साथ लेखकका घनिष्ठ परिचय । परिवर्तित अनुभूति-धरोतीकी सीमार्ग छोड़कर क्लृप्तम-लोकोमें विचारनेका विशाल प्रयत्न उनमें बहुत ही कम है । मालिनो-जैसे पात्रोंको छोड़ दें तो अधिकांश व्यक्तित्रय ही संयमित-पीनता और सद्गानुभूतिक साथ अविन्य किये गये हैं । उनके बहुसंख्य प्र

नहीं गुलते, पर जितने गुलते हैं वे विश्वसनीय समते हैं। थोड़े-थोड़े माता-
 पिताका भंजन बढ़ी ममतासे हुआ है; इसी प्रकार थोड़े-थोड़े सावित्रीका
 सही तोषी घृणासे। किन्तु इस दम्पतिकी सरोके प्रति सोमाहोत क्रूरता
 अमानुषिक होकर भी अतिरजित नहीं लगती। और कान्ता तो उस सघन
 आलोकहीन वातावरणमें घुपकी किरण-जैसे लगती है। टाकुर सकलशेष
 नारायण सिंह, रामसेलावन बाबू आदि चरित्रोंमें एकांगिताके बावजूद
 आन्तरिक संगति मौजूद रहती है। 'यह पय बन्धु या' के व्यक्तियों और
 स्थितियोंमें कहीं-कहीं तो यह स्वामाविद्यता इस हद तक है कि लगता है,
 केवलक उनसे अत्यधिक सम्पुक्त है, कटाकारके रूपमें अपनेको उनसे विलग
 नहीं कर सका है, उनसे पर्याप्त तटस्थ नहीं हो पाया है। यह स्थिति
 इन उपन्यासको और भी संयमित होकर अधिक यहन और तोष हीनेसे
 रोकती है, इसमें सन्देह नहीं। पर यह सम्पुक्ति इतनी अधिक भी नहीं है
 कि अपने स्तरपर इस उपन्यासको महत्वपूर्ण कलाकृति न होने दे। भावना-
 शीलता और संयमका यह समुलन अपने-आपमें ही कोई गण्य उपलब्धि
 नहीं है।

इस संयम और समुलनका प्रभाव अनिवार्यतः उपन्यासके शिल्पपर
 भी पड़ा ही है। बल्कि शिल्पगत संयमके बिना उसकी उपलब्धि ही सम्भव
 न थी। किन्तु उसके शिल्पकी विविधता उसको सरलतामें है, किसी
 तीखी प्रयोगात्मकतामें नहीं। उसके वर्णनोंमें कथाके सम्बन्ध-सूत्रोंमें
 प्रवाह है, निरन्तरता है और बीच-बीचमें तीव्र सघनता भी। इस दृष्टिसे
 उसका ढंग 'रोलर' के मिलता-जुलता है। इसी प्रकार स्थितियों और
 व्यक्तियोंको प्रस्तुत करनेमें शायद अनजाने ॥ विसदृशता (कॉन्ट्रास्ट) का
 बड़ा प्रभावपूर्ण उपयोग हुआ है। विशन और थोड़े, रतना और मालिनी,
 इन्दु और सरो, सरो और सावित्री, कान्ता और युगवन्तो आदि पात्रोंमें
 घड़ी रोचक विसदृशता है और वे जैसे एक दूसरेको अधिक रूपायित
 होनेमें सहायक होते जाते हैं। विभिन्न कथासूत्रोंको भी कुशलतासे एक-

दूसरेसे सम्बद्ध रखा गया है। प्रकृति और जनजीवन दोनोंके वर्णनमें बड़ी गूढ़मत्ता, बाभ्यारमकता और चित्रात्मकता है। बीच-बीचमें काव्य-गुलम बिम्ब आकर बिसरे हुए भावमूर्तोंको जैसे अनायास ही केन्द्रीभूत और आशोचित कर जाते हैं। ऐसे ही 'यह पय बन्धु या' में एक विशेष प्रकारकी आचलिकता भी है जो सहज स्वाभाविक परिवेशके रूपमें आती है, आश्रमक रूपमें नहीं। यह साधन है, साम्य नहीं। इसलिए रचनाके समय प्रभावको बढ़ातो है, उसकी प्रेषणोपताको सीमित नहीं करती।

किन्तु इन सारी बातोंके बावजूद शिल्पके स्तरपर उपन्यासमें कुछेक शिथिलताएँ बड़ी तोत्र हैं। जैसे उपन्यासके अन्तको ही लीजिए। मनुष्यके इतिहासकी व्याख्यासे सम्बन्धित भावुकताका उल्लेख पहले किया गया है। पर वास्तवमें उस चर्चाकी उस स्थलपर सार्थकता ही क्या है? मूलतः वह अनावश्यक और अनर्गल लयता है, विचारोंकी दृष्टिसे छिछला ती है ही। बल्कि वह उसके ठीक पहलेकी भावतीव्रताको मद्ध कर देता है। इसी प्रकार पूर्ववलोकन (प्रलंघनिक) पद्यतिका भी बहुत अधिक और अनावश्यक उपयोग हुआ है। या, रातको छतपर बैठकर दिग्गन जिस प्रकार मालिनीकी कथा सुनाता है वह बहुत विश्वसनीय नहीं लगता। और फिर उपन्यासका काल-प्रवाह! उसमें कई एक भूलें भी हैं, असंगतियाँ भी हैं, और वह प्रायः आरोपित भी लगता है। ऐतिहासिक घटनाओंसे काल्पनिक व्यक्तियों या स्थितियोंको जोड़ते समय बड़ी सावधानीकी आवश्यकता होती है। उसके द्वारा जितनी आसानीसे किसी 'बातकी विश्वसनीय बनाया जा सकता है, उतनी ही आसानीसे पूर्णतः मिथ्या और सन्दर्भहीन भी। इसके प्रति पर्याप्त सजगता इस उपन्यासमें नहीं बरती गयी है।

इसी प्रकार इस उपन्यासकी भाषा, नरेशजीके अपने अन्य लेखनकी तुलनामें बहुत कुछ सुचरी होनेपर भी, कई जगह बहुत छटकती है। क्रियापदों सम्बन्धी कृत्रिमता और अराजकता तो है ही, शिथिल वाक्यांश

और अशुद्ध तथा अनुपयुक्त प्रयोग भी बहुत हैं। इन बातोंके अतिरिक्त उसमें पात्रानुकूल भाषागत अर्थार्थवादिता बड़ी अजीब लगती है। इसमें कुछ मराठीभाषी पात्र बीच-बीचमें मराठी बोलने लगते हैं; बंगलाभाषी पात्र बंगला हिन्दी या बंगला बोलते हैं; पारसो मिसेज ऐलची बम्बइया हिन्दीके बलावा धुनराती बोलती है; कुछ बनारसी लोग कभी-कभी भोजपुरी या उसकी हिन्दी मिश्रित सिचड़ी बोलते हैं। इस दृष्टिसे मालवाके तो सारे पात्रोंको मालवी ही बोलनी चाहिए थी। इस प्रकारके भाषागत प्रयोगोंमें न केवल संगति नहीं है बल्कि बीच-बीचमें उसमें झड़ी भी है, विशेषकर बंगाली पात्रोंकी बंगलानुकूल हिन्दीमें। उदाहरणके लिये 'होम मापको बहुत खोज' में 'होम' सही नहीं है। बंगाली 'हाम' कह है, 'होम नहीं', क्योंकि बंगलामें 'अकार' का ही 'भोकार' होता 'भाकारका नहीं। या 'की आपनी थोपर बाबू बाघेन ?' में 'बा' या 'बाघेन' सही नहीं है। इस तरहके और भी प्रयोग हैं। लेखक बहुत-से बंगला शब्दों, वाक्यांशों, या सम्भवतः बंगला भाषा या बंगला भाषी कुछ अतिरिक्त मौह है, ऐसा कई प्रकारसे उसकी रचनाओंमें प्रकृत होता है। किसी समय अथवा समयताकामी लेखकके लिये ऐसा कोई न या आपस कभी बहुत शोभनीय नहीं हो सकता। वह अनिवार्य रूप रचनाके स्तरको गिरा देता है।

फिर भी इस अराजकताके बावजूद कुल मिलाकर 'यह पद बम्भु' की भाषामें अपना एक विशेष प्रकारका स्वरूप और सौष्ठव अवश्य ही पूरी सीलीमें एक प्रकारकी पुरानेपनकी नूँव-बैठी है जो कबाने काल के विषयके अनुकूल और अनुकूल होनेके कारण अच्छी लगती है। साथ ही आरम्भके तीसे, चतुर्थ, पञ्चमे पद्यमें मिश्र है जिसमें इतिहास नवीन से बचकर, प्रकृत और अशुद्ध जीवनके सोपेपनका स्वाद है। जहाँ प्रयोगात्मकतासे आक्रान्त नहीं है, वहाँ उसमें बड़ी शोभता और सघन भी है और आत्मीयताबन्ध निरञ्जल भाविकता भी, जो इतनी विरल हो

कारण और भी अनूठी और अनुपम लगती हैं। एक प्रकारसे इस उपन्यास की भाषाकी शिथिलताओंकी चर्चा इसलिए अधिक आवश्यक है कि अपि-कांततः वह इतनी सशम और तीक्ष्ण है।

अन्तमें यह विश्वासपूर्वक कहा जा सकता है कि 'यह पद्य बन्धु' का उपन्यासके रूपमें साहित्य-सृष्टिके प्रायः प्रत्येक स्तरपर सक्षमताका ही प्रमाण डालता है और हिन्दी उपन्यासकी उपलब्धिके एक नये शिखरकी सूचना देता है। स्वयं नरेश मेहताके अपने कथा-साहित्यमें, विशेषकर 'डूबते मालूम' के पाठकके लिए, तो वह एक लगभग अविश्वसनीय सुख-कारण्य है। निस्सन्देह वह बड़े सहज भावसे सामाजिक और साहित्यिक अभिव्यक्तिके एक लम्बे युगको रूपायित करता है और अनायास ही अपने भीतर परम्परा और समकालीनताके बीच एक नयी समन्विति, एक नये सन्तुलनकी खोज करता है। उसमें अनुभूति और अभिव्यक्ति दोनों ही स्तरोंपर एक ऐसा आन्तरिक सामञ्जस्य है जो हिन्दी कथा-साहित्यके एक अभिनन्दनीय आयामका सूचक है।



एक दृष्टा दर्पण *

विक्रमकालकी मासमें अशोकनामने चन्द्रगुप्तकी उपलम्बकामें चन्द्रगुप्तके लाले हिस्सेमें उद्धृत कृतकी ओ प्रतिलिपि प्राप्त की, उसका नाम है साकी बारहवीं-दशवीं शताब्दी और घटना-स्थल है आर्यावर्त—आजका उत्तरी भारत । ओं उसमें प्रसंगतः मण्य एतिहा, चीन, तिब्बत, किरात आदि देशोंके रोचक विवरण है और केवल प्रसंगतः आ गयी संज्ञाओंमें छ अधिक ही है । कथामें रामनौतिके दार्ढ्य-वैच है; प्रजातन्त्रका जयघोष, साम्प्रतिक और बीट साधनाओंको मनोवैज्ञानिक व्याख्या है; सिद्धोंकी श्रियोका अमलकार है; गोरक्षनाथके योगका प्रताप है; पट्टनटकलाचरणकी श्रीलाका गान है; सामन्ती समाज-व्यवस्थापर प्रकाश है; रथनीति-विवेचना है; देशमें सोनेके रिजवं स्टाककी समाप्तिकी घोषणा है और आस्तीतिकी समस्या है; विदेशी आक्रमण है; इस्लामकी विधिज्ञा भी है । आ देश-प्रेमकी पुकार भी; आर्येयमें लिपटी हुई बाहुर्य भी है और श्वार भांगती हुई भुजाएँ भी । इसमें कोटि-वैची रस भी है और रंभेरी बुद्धि भी; अमोघवाक् अभिप्यवाभिया भी है और पुष्पोत्ते पराभित नेवाले प्रह-नदात्र भी । 'आर्य चन्द्रलेख' में भारतवर्षकी मोहक प्रकृति— आ, लता, वृक्ष, पुष्प, पर्वत, उपर्यका, आदिनी, सूर्योदय—है और है लिदासकी कविता और उल्ल कविताकी व्याख्या । आर्यविज्ञानके साधियोंके लिए भी सामग्री है और चीनी आक्रमणके सन्दर्भमें यह भी

* आर्य चन्द्रलेख : इन्द्रादीप्रसाद द्विवेदी

नने योग्य है कि शानवंशके प्रतापी राजाओंकी एक लाख
 व हजार विदेहोंने समाप्त कर दिया था और तिब्बत
 है। अस्तु, इसमें अतीतका इतिहास है, वर्तमानके
 विषयके लिए सन्देश है, और इस अर्थमें कालके एक छ
 ळकर कथा 'त्रिकालव्यापिनी' हो जाती है—त्रिकाल
 सुन्दरीकी भाँति।

देश और कालमें ही नहीं, रूप और प्रकृतिमें
 बिलसरी सामग्रियोंको समेटनेवाली कथाके लिए इतिहासके
 है; कुछ पुराने ग्रन्थोंमें मिलनेवाली कथाएँ, कुछ साधना-
 सम्बन्धी श्लोक, और दर्शनकी चर्चा करनेवाले ग्रन्थों
 इतने हीन कथा-सूत्रोंकी वचन-चेष्टा लेखककी दृष्टि में
 है और उस कल्पनाको बचाई दी जानी चाहिए जो
 जैसे कार्यके लिए उन्मुख हुई। कथा-तरवकी कर्म
 इतना कह देना आवश्यक है कि कथानक-तरवका
 मनोवैज्ञानिक उपन्यासोंमें भिन्न प्रकृति और कीर्ति
 बाह्य वस्तुनिष्ठता बराबर रही है—कथाकी बु
 आधारित नहीं है। 'बाह्य काललेख' में द्विवेदीजी
 खुलकर खेलनेका अवकाश मिला है। मुख्य-कथाकी
 उर्ध्व कल्पनाने अनेक ऐतिहासिक प्रसंगों, प्रसंग
 प्रकृति-मुपमा, उद्बोधनात्मक विचारों आदिसे पुपुल
 की चेष्टा की है। अस्तु इस चेष्टामें कल्पना
 नित्यपर विचार किये, ठोस परिस्थितियोंपर
 सम्भावनाओं, प्रतीतियों एवं मूल्य-सत्तापर विचार
 मुड़कर नहीं देखा कि बितनी घरती वह रोद
 नायक सातवाहनके समान, जो मटक जानेपर
 "लोटना बठिन है। लोट नहीं सकते। लौटन

कोई नहीं चोटला । कभी नहीं लौटा जाता । लौटना निरर्थक पद है ।...
 तुम नहीं जानते अलहना, बिना सोचे-समझे बहुत दूर बढ गया हूँ ।
 पीछेका रास्ता घिंटता जा रहा है, आगेका मुझ नहीं रहा...।" लगता
 है कि उपन्यासमें भी इसी प्रकार 'मंथोलिया' या 'तिव्यत'-जैसी अनेक
 पात्रार्थ व्यर्थमें भटकाकर सम्पन्न करा दी जाती हैं । पीछेका तमा
 गढ़-गढ़ होता जाता है, एक स्पष्ट, साफ और संगत तसवीर नई
 उभरती । उपन्यासके अन्तमें आकर तमाम दर्शन, व्याख्याएँ, चोटार
 प्रणय-प्रसंग सब दूब जाते हैं—एक अन्धकारमें । वह आघकार ।
 इतिहासके इस प्रस्तर यथार्थका कि वह युग असफल है, बन्ध है ।
 बातके अतिरिक्त लेखक को कुछ कहना चाहता है वह प्रसंगानुकूल नई
 बन पाता या फिर 'जनवाद' आदिची 'बीमें' अटकचरी, अर्धभुक्त तप
 वायवी बनी रह जाती है । अन्तिम अध्यायकी टूजेकी अवश्य कुछ-न-कुछ
 संकेतित कर जाती है, उस पूरे युगकी व्यर्थताको । वहाँ क्रिया-शक्ति
 मैना भूतप्राय है, हृष्टा-शक्ति रानी चलनेमें पगु है तथा बोध-शक्ति
 बोधा भयभीत और पलायनशील है । त्रिपुरकी इस टूजेकी लेखक एक
 सीमा तक होल सफा—उसने 'कामायनी'-जैसा कोई काव्यनिक समाधान
 देकर विश्रान्तिका अनुभव नहीं करना चाहा—लेखकको रोमैण्टिक
 कल्पनाके लिए इतनी घनिष्ठ और गढ़ सफलता भी यथनीय मानी जानी
 चाहिए । हमारे साहित्यकारकी यथार्थ दृष्टि गहरी हुई है—इसके इतना
 संकेत तो मिलता ही है । पर जिनने बड़े कालवसमें जितनी बड़ी बात
 व्यक्त करनेकी चेष्टा की गयी थी, वह सफल नहीं होती ।

अस्तु, कृपाके जिस कच्चे मालकी ओर हम ऊपर संकेत कर आये हैं
 उसे सरसरी सीरपर नी देखकर इतना तो कहा ही जा सकता है कि
 वह हीन नहीं है, शक्तिकी सम्पूर्ण सम्भावनाओंसे युक्त है और स्थूल
 घटनापरकतासे लेकर उच्चतम बौद्धिक विचारशास्त्रिकी लिए सक्षम है ।
 इन तन्त्रोंके भाष्यमसे जो थोप समरेणो उसे सबल होना चाहिए । पर

में कम है ही—प्रमुख कथानकका भी इस कार्यके लिए उपयोग कम हुआ है। मोड़-सायना, चन्द्रलेखाके जन्मका परिधय, अविनय-बन्द-बन्दे कन्या-प्रणय-प्रसंग, चन्द्रलेखाके विद्वान्मय बित्तसे उत्सारित सिद्ध-बन्धक अमोघवय्यका सातवाहनके सम्मुख वक्तव्य आदि जिन इतर कथाओं में वक्तव्योंका योग मुख्यतः वातावरणको सघन बनानेमें होता है, उन्हीं आरोपण या आवेश चरित्रोंपर भी हुआ है। इसी कारण पूरे उपन्यास यदि कोई दृष्टिबिन्दु है तो वह इस वातावरणमें ही देला जा सकता। चरित्रोंकी सत्तामें नहीं। वे या तो निताम्न भावुक प्रतिस्त्रियाएँ करते। या फिर कुछ अरूपताओंके उदाहरण बन जाते हैं।

इस विवेचनमें यह स्पष्ट है कि हजारीप्रसादश्रीकी कथा-व्यवस्था सारी कठिनाई उग डिपा-विभक्तिकी है जिनमें वे अनितके प्रति प्रामाणिक बने रहते हुए भी पूरेके पूरे वर्तमान समाजका क्लान्तरण भी कर पाते हैं। अपने सामयिक बोधके आधारपर अतीतको देतना एक भा है और अनोखकी ऐसी व्याख्याको श्लेषा कि जिसमें पुराका पूरा वर्तमान की प्रतिष्ठित हो जावे—मुनात्मक अपने भिन्न, दूसरी मान है। यह वे ही नहीं कहेंगा कि यह कार्य अतन्मय है—बड़ी प्रतिभा सरा अगाध साधन करनी जायी है—पर यह अवश्य कहेंगा कि इस श्लेषमें कथाकार द्वारा हीचा चरमरा उठा है। या प्रतिभा आविष्की चर्चा न करके वा कहें कि इनमें बड़े मध्य तथा फलकके लिए जिन प्रकारकी कला-श्री और कथा-संनटनकी श्रेया भी, वह मन्मथ नहीं हो सका। कथाकार द्वारा हीचा चरमरा ही नहीं उठा है, वर्तमानके कथानगरणके माता एक प्रकारका अकरीकरण (ऐम्प्टीकेशन) प्रमुख ही गया है।

जिसी भी ऐतिहासिक कथाकारके लिए यह माय रमनेकी बात हीकी है कि काहे इतिहासकी घटनाएँ हों वा क्यों, गच्छें अथवा शक्तिशाली निरपेक्ष हों, उनका एक स्वाभाविक, अनन्यविष्ट अस्तन होना है और एक ही एक प्रकृत और सम्बन्धित अनुपात भी। यदि केवल ऐसी बात

लिखनेमें सफल होता है जो कि ठीकसे इन सम्बन्धों और अनुपातोंको चित्रण करती है जो ऐतिहासिक सत्यके परिपक्वमें मानवीय और कलात्मक सत्य अपने-आप उभर आयेगा। पर यदि उनके बचन और अनुपातको विरूप किया गया तो कलात्मक चित्र भी उतना ही विरूप हो जायेगा। जनपद-पार्वती चन्द्रलेखाका सिद्धयोगिनी चन्द्रलेखामें जो सङ्गमण है, वह ऐसे ही विरूपीकरणका उदाहरण है। मनुष्यके रोग-शोक, कष्ट-दुःख, मुद-हिंसा आदिके किसी वस्तुनिष्ठ बचन और अनुपातकी बोटियोंकी रसा किये बिना यह जो धर्म-परिवर्तन है वह चोट पहुँचाता है—बेवक पाठकोंको ही नहीं, जातिको उस सम्पूर्ण बेदनाको भी जिसे इस रूपान्तरणके लिए आधार बनाया गया है। कहना न होगा कि कला या शिल्पकी दृष्टिमें भी यह उपन्धासके सबसे कमजोर अंशोंमें-से है। वस्तुतः ऐतिहासिक दृष्टिको कमजोरी पूरे वस्तुनिष्ठकी कमजोरी है, और कलानुपपन्नकी कमजोरी पूरे शिल्पकी कमजोरी है।

इस पहचानकी प्रशंसा की जानी चाहिए कि लेखकने अपनी कथाके लिए जिस दिनकालको चुना, वह वर्तमानके प्रक्षेपणके लिए बहुत-बुद्ध उप-सूक्त प्रतीत होता है। यह हमारे इतिहासका एक ऐसा अन्ध-युग है जिसमें माना प्रकारकी अपरिभाषित परिस्थितियोंको भरमार है। इन अपरिभाषित परिस्थितियोंमें एक बड़ी छोटी एक इतिहासके वातावरणको प्रामाणिकताको धमिलत न करते हुए भी काल्पनिक कथाकी तरलताको अधिक मनमाने ढंगसे ढालनेकी सम्भावनाएँ अधिक थीं। पर वह रूपान्तरण औकन्त तनी ही सफ़ा या यह कि कथाकी अन्तर्व्यञ्जना और बुनावटके अन्तर्गत हीम मानवीय स्थितियोंको सिरजा आता और ये स्थितियाँ इतिहासकी बोटियोंके भीतर बनी भी रहतीं। मुझे लगता है कि प्रस्तुत उपन्धासमें इन मानवीय परिस्थितियोंका औकन्त रूपान्तरण नहीं हो सका—बर्तन मले ही ही। अतीत और वर्तमानके मध्य लेखक जिस सम्बन्ध-सूत्रको चोड़ता है वह अत्यधिक प्रायश है, अत्यधिक बौद्धिक है, तथा अत्यधिक सामान्योद्भूत है।

देखिए, रानी चन्द्रलेखा यह भाषण दे रही है : "महाराज, सैनिक उरसाह है, यह दुःख लक्षण है, परन्तु मैं जानना चाहती हूँ कि सावा प्रजा क्या सोच रही है ! मैं ग्रामवाल्मिका हूँ। जनपदके लोगोंको जान हूँ। उन्हें इन युद्धोसे मय होता है, वे इन राजा या उस राजा जीत भी चाहते है, परन्तु समूचे देशको अपना समझकर समर्थोचित र चार वे नहीं जानते। उनमें प्रतिरोधको भावना ही नहीं होती। वे सभा है, राज्य राजाका होता है। एक राजा जीतता है, दूसरा हारता है। जीत गया उसका राज्य होता है। केवल सैनिक बल ऊपर-ऊपरका बल है। कुछ ऐसा होना चाहिए कि इस जीत या हारको प्रजा अपनी जीत या हार समझे। युद्ध हो, दूसरा उपाय नहीं है, पर युद्धका उद्देश्य बड़ा होना चाहिए। आप लोग इसके लिए क्या कर रहे हैं ?" क्या इस उद्धरणको पढ़नेके बाद भी यह बतानेको आवश्यकता है कि यह सिद्धान्त-कथन है, सामाज्यीकरण है; कि इस सिद्धान्तका रूपान्तरण ठोस मानवीय-सम्बन्धोको इकाइयोमें नहीं हो सका है। रूपान्तरण यदि कोई होता है भी तो ठण्डे सिद्धान्त कथनका उष्ण भावस्फोटिमें। देखिए : "वीरो, परिषद द्वारेके कपाट-रूप शाकम्बरी-नरेश पृथ्वीराज समाप्त हो गये, उत्तरावधके एकछत्र सम्राट् दलपंगुर महाराज जयचन्द्र बालूको भीतनी तरह डब गये और प्रबल पराक्रमी चन्देल नरेश परमहिदेव विदेशी आक्रमणको आँधीमें कूलद्रुमकी भाँति भहरा गये।

"इतनी बड़ी पराजयके बाद किस बलपर अवन्तिकाके क्षीणबल राजा सातवाहन दुर्गतिग्रस्त प्रजाकी रक्षाका साहस कर सकते है ? चारों ओर केवल अन्धकार ही अन्धकार दिखाई दे रहा है। महामन्त्रो विद्याधर भट्ट अपनी अगाध विद्याका अभिमान खो चुके है। भूतकोमें भी प्राण-संचार करनेवाले जगन्नाथक भट्ट भीर छन्दोंमें लिखी ओजस्वी कविताका अभिमान छोड़ चुके है। समस्त शास्त्रोंको हस्तामलककी भाँति देखनेवाले घोर धर्म अब सब ओरसे निराज होकर अमुर-शिरःसरोवर-विहारिणो चण्डिकाके

परण-कमलोकी ओर उन्मुख हो गये हैं। सर्वत्र निराशा और हतवृत्तताका भाव छा गया है। ऐसे अवसरपर इस पवित्र भूमिकी रक्षाके लिए कौन-सा उपाय सोचा जाये? बीरो, राजाओंका युद्ध समाप्त हो गया। अब कहीं आशा है तो प्रजाकी संगठन-शक्तिमें है। मैं तुम्हें उसी शक्तिको उद्वृद्ध करनेके लिए आमन्त्रित करता हूँ। बीरो, रणक्षेत्रके लिए प्रस्थान करो, तुम्हारी सख्या बहुत कम है, तुम्हारे पास युद्ध करनेकी सामग्रीका अभाव है, किन्तु रानी चन्द्रलेखा तुम्हें आशवासन देती है कि तुम्हें निराश नहीं होना पड़ेगा, मैं तुम्हारे पीछे प्रजा-वर्गको संगठित करने जा रही हूँ। बीरो, सच्चे धर्मके लिए लड़ो। हार और जीत इतिहास-विधाताके इष्टिके अनुसार होती है।" यह छठे अध्यायका अंतिम अंश है। और सातवें अध्यायका वाक्य प्रारम्भ होता है—“रानीकी योजना चरितार्थ हुई। समस्त मालव जनपदमें एक अद्भुत नवजीवन जाग उठा। शत्रुको लौट जाना पड़ा।” यह अंश पुनः एक अरूप कथन है, औद्योगिक कोटियोंमें रूपायन नहीं।

वस्तुतः ऊँच-नीच, धर्म-संग्रहालय, कुल-विष्याभिमानको मिटाकर जिस जनतात्मिक मानवतावादकी यह मुख्य ध्येयके रूपमें स्वीकार करता है, उसके प्रति एक ऊँचे 'ऐम्प्ट्रैक्शन'के स्तरपर लेखक अभिमुख होता है। परिणाम-स्वरूप कथाकी तमाम पारिविक इकाइयाँ और घटनाएँ अरूप हो जाती हैं। 'बाह चन्द्रलेख' के प्रारम्भकी लै—उपन्यासका प्रारम्भ ही विदेशी आक्रमणकी एक कथित अदृश्य स्थितिसे होता है, जिसमें नायक एक अरूप अश्विन सींदी मौलाकी दूँदने निकलता है। फिर रानीसे मिलन, विवाह आदि एक अठोस, अरूप वातावरणमें ही सम्पन्न होते हैं। यह अरूपता वही भागनायकी उपर्याके वर्णनमें है, कहीं नारीके यतीस लक्षणोंकी व्याख्यामें क्षमाश्रम निकलनेवाले शत्रुओंके रूपमें और कहीं विद्याधरके ओत्रस्वी व्याख्यानके रूपमें। विदेशी आक्रमणके 'ऐम्प्ट्रैक्शन' की परिणति जनताकी जगानेकी जिस योजनामें होती है, उसकी चर्चा भी हम ऊपर कर

चर्तन नहीं लगता । इसीके सन्दर्भमें तालिस्तॉयके उपन्यास 'युद्ध और शान्ति' के प्रेम्ब व्याकरणको लिखा जाये तो स्थिति इसके विपरीत दिखाई देती है ।

यही नहीं, 'बाइ चन्द्रसेख' में इस सँकरे रास्तेको और सँकरा कर दिया गया है, आत्म-कयात्मक पद्धतिके द्वारा । राजा यहाँ नायक भी है और 'नेरेटर' भी; अतः सारो प्रतिक्रियाओंका मोल उसे ही सँभालना पड़ा है । हर स्थान और हर परिस्थितिमें उसे एक समुचित ऐतिहासिक प्रतिक्रिया देनी पड़ती है । प्रतिक्रियाओंका इतना बड़ा सामान्यीकरणके लिए शिक्का करता है । इस प्रकार अनुभव और सामान्यीकरणके मध्यका संक्रमण-दण्ड और अधिक संकीर्ण हो जाता है; तथा जिन स्थानोंमें, यथा विष्णुप्रियाके आश्रममें मैना और बोधाकी बात-चीतके समय, या विद्याधरसे अतीतकी घटनाओंको सुनते समय (जब वह प्रतिक्रिया नहीं करता, मात्र अनुभव करता है) उन स्थानोंमें उसका चरित्र अपने ही स्तरसे नीचे गिर जाता है । क्योंकि प्रारम्भसे ही उसने 'ऐस्तुपमान' के माध्यमसे ही अपनी हेनियतको बनाये रखा है । अस्तुतः यहाँ जो पराएँ छोये हुए हैं वे ही अस्तित्वके ठोस तथ्य—और केवल वे ही लेखकको बता सकते हैं कि किसी युगके किसी पात्रके विचार, अनुभव या संवेदनाएँ क्या हो सकती हैं । इसका परिणाम है कि इन पात्रोंके आन्तरिक मानसिक जीवनके सङ्घाटनमें भी किसी प्रकारकी नस्तुनिष्ठता या तीसरी चरित्रवत्ताकी स्थापना नहीं हो सकी । हम कह चुके हैं कि राजा सातवाहनको 'नेरेटर' का पद देकर उसे एक ऐसा ऐतिहासिक दायित्व सौंप दिया गया है कि वह अपनी प्रतिक्रियाओंके माध्यमसे उन चरित्रोंकी गात बता दे । वह एक ऐसा 'कार्टिसोप्राथ' है जो अन्य हृदयोंकी चङ्कनोंके 'घाफ' अंकित करता चलता है । इस प्रक्रियामें उसका अपना कोई क्रियाशील व्यक्तित्व ही नहीं रह जाता । वह तो हर 'प्रभाव' के लिए खुला है; और जहाँ हर प्रभावके प्रति खुलापन होता है, लगता है कि वहाँ अतः कोई प्रभाव ही नहीं रह

जाता । राजाका यह कथन स्वयं इस बातका प्रमाण है, "हम ती-
 (राजा, रानी और विद्याधर) के तीन लक्ष्य थे जो थोड़ी दूर तक ए-
 रास्तेसे चलनेपर मिल जाते थे । इसी बीच मिले बोधा, विद्याधर भट्ट
 अनुगत, मुझे सहायक समझनेवाले । मिली मैना, रानीकी प्रिय सहचर
 पर उनकी गायनामे एकदम असहमत । वह मुझे सहायकके रूपमें न
 ग्रहण करती । उमने न जाने कैसे और क्यों अपनेको मेरा रक्षक भा-
 लिया । भाषा मैने किसीको नहीं दी ।

"मुझे हठ विभिन्न लक्ष्यके यात्रियोंको साथ लेकर चलना है । कभी
 कभी मैं स्वयं अपना प्रतिवाद सिद्ध हुआ हूँ । रानी मुझसे भी अधिक सि-
 द्ध है । विद्याधर भक्त दुःख हैं । मैना जो गुना हैं, दुःख हैं । विविध यो-
 है । रामा और रानी दोनों ही स्वतंत्र-अभक्त हैं, जो लोग अपनेको उत्तम
 अनुगत मानते हैं, वे दुःख हैं ।" करे भी वह क्या ! कर्तृत्व-शक्ति उमने
 मैनाको दे रखी है और वृत्त-शक्ति रानीको तथा बोध-शक्ति भाषा-
 बोधाको । वह तो भाष्यम ही जाता है दूररोके विचारों तथा भाषनाओं-
 का । रानीके मार्गमार्ग जननके उत्पाटनके लिए केवल करने प्रतीतिज्ञानके
 अन्वेषण-प्रक्रियाको अपनाकर जो लेख लिखवाया है उसी अनुगत : रानीके
 श्रेयसा-प्रकाशका यथा वम लगता है, कथानकको पैलाने, भाषनाओंका
 परिचय देने, विद्विगोंका अन्वेषण बनाने, दार्शनिक-मनोवैज्ञानिक श्रावण
 देनेका कार्य अविकल किया गया है । और इस प्रकार इन आलेखका अन्वेषण
 कथाके वातावरणको अविकल लपन और मात्र बनानेमें किया गया है ।
 प्रसंग एक बात याद आती है कि द्विवेदीजीने कभी लिखा था कि भाषु-
 त्ति उन्मत्तकार यथायथाके अर्थहीन है । द्विवेदीजी स्वयं अन्वेषण
 हीन अन्वेषणके इस लेखने अन्वेषण अन्वेषणको एक अन्वेषणके लिए
 अन्वेषण अन्वेषणके लिए अन्वेषणके अन्वेषण है कि यह सब "अन्वेषण-
 के अन्वेषण अन्वेषण अन्वेषण अन्वेषण अन्वेषण अन्वेषण अन्वेषण
 है । पर वेला कि वे यह बुझा हूँ, इस अन्वेषणके अन्वेषणके

राजा के वातावरण का ही स्वीकरण अधिक हुआ है। अल्प
 सिद्धान्त-कथन, 'एक्टिविटी' प्रतिक्रियाओंसे अलग जीवन मानसिकता जिस
 पात्रमें मिलती है, वह है क्रियाशक्तिकी प्रतीक मैना। क्या हमसे वह न
 समझा जाये कि वस्तुनिष्ठ कर्मशीलता ही वास्तविक रूपसे मानसिक जीवन
 को समृद्ध करती है? मैनामें तीव्र संवेदना है, पर वह संवेदना प्रतिक्रिया-
 शील न होकर क्रियाशील होनेकी है—क्रियाशील जीवन मानवीय
 इकाईके रूपमें। सम्भवतः इसी कारण सारे अल्प सिद्धान्त-कथन करने-
 वाले पात्र उसके सम्मुख हतप्रभ हो उठते हैं। राजा, सीरी सीता,
 विद्याधर, पहातक कि बोधा भी उसके तककी चोट सेमाल नहीं पाते।
 कारण यही है कि वह समस्याओंका अरुचीकान नहीं करती, उन्हें सीधे
 झूठ पकड़ती है। वस्तुनः समस्त उपन्यासका सर्वाधिक जीवन और
 सम्भावना-समृद्ध पात्र यही है और जिसने अंशमें वह कथामें रहती है
 उसे अनुभवकी 'प्रामाणिकता' भी दिये रहती है, साथ ही मानवीय-
 साक्षात्कारकी ऊष्मा भी। और यह आश्चर्यकी ही बात है कि बात-बात-
 पर उच्छ्वसित होकर भाषणोंके विस्तारमें निमग्न रहनेवाले द्विवेदीजी
 इन पात्रके मानसिक दृष्टिकोणमें नहीं अधिक संवेदनशील दिखते हैं—
 लगता है कि पात्र अपने निर्मातासे बड़ा हो गया है। जहाँ बोधासे
 महाराज-सम्बन्धी अपने अनुराग और नैतिक दृष्टिकोण की चर्चा करती हुई वह
 बोधासे अनुरोध करती है कि वे नारी-विग्रह-रूपी फूलको आरमदानके
 रंगारंगसे रोक लें, वही उपन्यासका सबसे अधिक अनुभूत्यात्मक अंग है।
 मुझे लगता है कि यह एक ऐसा पात्र था जिसके माध्यमसे लेखककी उद्दिष्ट
 'धीम', राष्ट्रकी नियति, अधिक शक्तिसे साथ उत्थावर को जा सकती थी।
 यद्यपि लेखक उसकी समस्त सम्भावनाओंको भास्वर नहीं कर सका और
 एक प्रकारके रोमैण्टिक आरम्भकीय प्रेममें उसकी परिधि ही जाती है;
 परन्तु इसके बावजूद उसमें जिन सम्भावनाओंका बीज आरम्भसे ही पड़
 गया था वे भरते-भरते राष्ट्रकी नियतिसे भी अत्यन्त रूपसे जुड़ जाते हैं।

अन्ततः उस युगकी असफलताके विषयमें उसके दोनों कार्य—
भारना और स्वयं मरना—अन्तिम कारण बनते हैं पर जिस आत्मक
शिल्पको लेखकने अपनाया था उसमें इससे अधिककी सम्भावना
दिखती है ।

आत्मकथात्मक शिल्पकी सीमाओंकी ओर कुछ दृष्टि में प.
कर चुका है । यहीपर इस सन्दर्भमें 'बाणभट्टकी आत्मकथा'का
स्वाभाविक भी होना और भंगत भी । यह इसलिए कि इसके
प्रस्तुत उपन्यासकी असफलताकी ओर अच्छी तरह समझा जा स
इसके अतिरिक्त जब मैं यह सवाल करता हूँ कि 'बाद बन्देस'
उपन्यासमें, जो कि एपिक-अभिप्रायोंकी लेकर चला है, आत्मक
शिल्प क्यों अपनाया गया, तो तत्काल जो बात दिमागमें आती है,
यह कि एक बार 'बाणभट्टकी आत्मकथा'में हमने इस शिल्पकी शिष्ट
में अद्भुत सफलता प्राप्त की थी—अतः प्रस्तुत उपन्यासके नि
समय भी अपने परिचित औदारका सहारा लेना स्वाभाविक हो जाना
यह बात हम तय्यने भी समझित की जा सकती है कि 'बाद बन्देस'
प्रारम्भ 'बाणभट्टकी आत्मकथा'के तत्काल बाद, बारी दिनों पहले,
गया था । फिर बायद क्या अचूरी पड़ो रही और उसे पूरा १९६०
में किया गया । उन दिनों इन शिल्पकी अपनायनेमें और अधिक आ
हुई होगी । आत्मकथात्मक हीरो रोमैण्टिक चेतनाके अधिक अनु
होगी भी है—अपनी आत्मनिष्ठताके कारण । इन माध्यममें दोनों दुर्
की कुछ तुलनाकी उपादेय होता ही चाहिए ।

दोनों उपन्यासोंकी भूमिकामें व्यंग्यकेय शास्त्रीने यह विचार दि
बाटा है कि क्या नहीं लिखो जा रही है अरिष्ट नहींसे प्राप्त दस्तावेज
प्रस्तुत किया जा रहा है । परन्तु 'बाद बन्देस'में इन घोषित कान्डी ।
नहीं को वा नहीं और जर्मनारमें लीलाह-लेखक कथाकी 'आर्थात्मक
के विषयमें उठी संकाशोंका किसी-न-किसी प्रकार समाधान प्रस्तुत कर

है—यह कहकर कि बहुत-सी बातें अघोरनाथ (जो आधुनिक विचारोंके, पुरानी परिपाटीमें शिक्षित, सिद्ध है) के समाधिस्थ चित्तमें प्रतिफलित हुई हैं । 'बाणभट्टको आत्मकथा' के उपसंहारमें भी कुछ उक्तएँ उठाये गयी हैं; पर ध्यान देनेकी बात है कि वहाँ शिल्पपर शक नहीं है—उक्त है 'कादम्बरो' और 'आत्मकथा' के भावगत अन्तरको लेकर । 'बाणभट्टको आत्मकथा' का शिल्प जो अधिक कसा हुआ लगता है वह इसलिए कि अपनी विषय-वस्तुके प्रति पूरी तरह अनुसृत और तत्पर है । जो वास्कीति, प्रसंगान्तर पाण्डित्य-प्रदर्शन, दार्शनिक-मनोवैज्ञानिक उदाहरणों और वक्तव्योंके, 'ऐकट्टैकण', आदर्शोक्त पाष-योजना, भावुकता मादि जितने भी दोष 'चार चन्द्रलेख' में हैं वे सभी 'आत्मकथा' में भी विद्यमान हैं । पर इसके बावजूद 'आत्मकथा' महत्वपूर्ण और सफल कलाकृति है तथा 'चार चन्द्रलेख' अपनी असफलतामें महत्वपूर्ण । मुझे लगता है कि 'आत्म-कथा' मुख्यार्थके जिस स्तरपर चरित होती है उसकी परिधि सोमिल वैयक्तिक-पारिवारिक दुर्कारकी है । राजनीति इस पारिवारिक-वैयक्तिक धर्मको पृष्ठ-भाव करती है । राष्ट्रकी नियतिका प्रसंग वहाँ अनुस्यार्थ रहता है; जब कि 'चार चन्द्रलेख' में राष्ट्र या जनकी नियति मुख्यार्थ है जिसे कि वैयक्तिक-सीमित दायरेको कथाके माध्यमसे व्यक्त करनेकी चेष्टा की गयी है । कथामें बलके इस बदलावके होते हुए भी लेखकने शिल्प बही रहने दिया है । यहीतक कि तमाम कथानक-रुद्धियों और घटनाओंके पैटर्न ज्योंके त्यों विद्यमान हैं । एक कविकी आत्मकथामें जन बहुत-सी बातोंका औचित्य सिद्ध हो जाता है जिन्हें कि 'चार चन्द्रलेख'में औचित्य-हीन माना गया है । आत्मनिष्ठ दृष्टाको तमाम व्याख्याएँ, प्रकृति, मानव-घरोर, देवमूर्ति आदिकी स्वीत ऐन्द्रिक-बाह्य प्रतिक्रियाएँ आदि 'आत्म-कथा'में भी चित्रित हुई हैं जिनका कि औचित्य उस कवि-नायकके सन्दर्भमें है, जिसका राजनीतिके सक्रिय घटनाचक्रमें पटना एक आन्तरिक संयोग मान है । 'चार चन्द्रलेख' के नायककी नियति दूसरी है—पर खेद

है कि उसकी प्रकृति दूसरी नहीं हो सकती है। 'आत्मकथात्मक' शिल्प लेखकका हाथ कितना हो वगैरे न मँज चुका हो पर यह लेखककी साहसहीनता है या कलादृष्टिकी कमजोरी (और इन दोनोंमें बहुत अ भी नहीं है) कि वह अपनी विषय-वस्तुके अनुस्यू शिल्पका प्रयोग कर सका। यह भी हो सकता है कि जितना उसका प्रामाणिक अनु है उतना व्यक्तिनिष्ठ, सीमित और प्रेम-सम्बन्धी है तथा राष्ट्रकी निय प्रजासत्त्व, मानवतावाद आदि ऊपरसे आरोपित है। पर इन दोनों संभालनेकी चेष्टामें दोनों ही पदच्युत हो गये। बहरहाल, अनुभव और मूल शिल्प-बोधकी इस निबंलठाको उसने स्वप्नों, स्मृतियों, इतिह कथाओं, रोचक प्रसंगों और विवरणों-द्वारा भरनेकी चेष्टा की है। व तत्त्वकी क्षीणताको वाक्स्फीतिके द्वारा छिपानेकी चेष्टा की गयी है। वाक्स्फीति प्रकृति या मनुष्यके लोभावर्णनमें प्रयुक्त हुई है तथा ६ माध्यमसे कथा तो नहीं पर कथाके अभिप्रेत सन्देशको सुस्तर रूपमें वहाँ भी चेष्टा हुई है। और उपन्यासका जो कुछ अर्थ अन्तमें पाठक सम्प्रेषित होता है उसका बहुत-कुछ श्रेय इस तत्त्वको ही है। वस्तुतः उपन्यासके इस तत्त्वपर अलगसे विचार भी किया जा सकता है। इन्हीं कारणों से ऊपरी तौरपर उपन्यास बड़े सचेष्ट शिल्पका आभास भी देता है— उसकी मूल शिल्प-योजनाकी असफलताके बारेमें ऊपर काफ़ी-कुछ चुका है। यहाँपर इतना ही कि इस कथ्यके लिए यदि जीवनचरिता पद्धति अपनायी गयी होती तो घायद कम समस्याएँ खड़ी होतीं।

वस्तुतः द्विबेदीजीके समस्त औपन्यासिक शिल्पका मूल स्वर वैयक्तिक निबन्धका है। वैसी ही उच्छल आश्रममयता, वैसी ही उद्धान, वस्तु छिपे अर्थोंको ढूँढनेकी वैसी ही अभिमूत चेष्टा, प्रसंगच्युत टिप्पणियाँ तथा सूचनाएँ; पाण्डित्य का 'रूहेटरिक' संस्कारों आदिके प्रति अर्थों उन्मुखता, ~~सां~~ सांख्यिकता प्रकट करनेवाली व्याख्याएँ, एक ऐसा मूह जिसकी आदृश ~~से~~ उत्सुक अपने संघर्ष और समस्याओंको व्यवहृत कर।

यदि वार्ते उसके वैयक्तिक निबन्धों में भी हैं और इन उपन्यासों में भी वही
 सिद्ध आये हैं। वस्तुतः यदि उनके ललित निबन्धों और उपन्यासों के 'शाक'
 नाये जा सकें तो 'बर्ब' के त्रिन्दु आस-पास हो रहेंगे। उनके समस्त
 रिशोका निर्माण भी निबन्ध-धर्म ही हैं। 'पाठ चन्द्रलेख' में जनताके
 एकमेक होनेकी बात बराबर कही गयी है। लेकिन ये जनप्रिय गठ-
 न्धन किस प्रकारके हैं? राजाके सम्बन्ध जनतासे किस प्रकारके दिखाई
 देते हैं? जनताके बारेमें हम क्या देखते हैं? साथ एकाध प्रेम-प्रसंग और
 प्रताप-भर न! शेष सभी निबन्ध या दृश्यावेडके रूपमें मशियत रूपके
 परिष्कृत किया जाता है। पोरबनाच सिद्ध-माधनाओकी व्यवस्थापर एक
 टिप्पणी देने हैं, अशोभ्यभैरव भारतकी सामन्ती समाज-व्यवस्थाके गोल्ले-
 तपर एक निबन्ध (जो समाजशास्त्रीय और विषयपरक है—प्रवादेमी
 भावलीमें) बोल देते हैं और लेखकसे तादात्म्य रखनेवाले सीढ़ी मीला
 लेकी समस्यासे लेकर चीनकी समस्या तक कुछ भ्रमनें मस्त-दृक्कदाना
 रचिक निबन्धों इंगते ही कहते हैं। इस निबन्ध-छाप मिलनें इसी
 कारण, लेखककी परिकल्पनाको छत किया है। और जो कुछ भ्रमनें
 मरता है वह है एक टूटा हुआ दर्पण, जिसपर पहनेवाला प्रतिबिम्ब
 स्प नहीं होता—आकृतिवां भले ही हुआर हो जायें।



अनुभवका अपनापन





सागात्मक यथार्थका उद्घाटन *

'पान-फूल' मार्कण्डेयकी बारह कहानियोंका प्रथम संग्रह है। अपना स्थान बनाते हुए नये लेखककी प्रथम कृतिमें उन कथाकागे, कृतिमें और प्रवृत्तियोंका प्रभाव होना अनिवार्य है, जो मानसिक रूपसे लेखकके निरूट रहे हैं। लेकिन उन प्रभावोंके अतिरिक्त वे स्थल और वे प्रवृत्तियाँ, जिनमें लेखकके अपने व्यक्तित्वका प्रथम आभास मिलने लगता है, विशिष्ट रूपसे उभरनेलगीय होते हैं; क्योंकि वे ही उसके भावी विचारोंकी सम्भावनाएँ सूचित करते हैं। इन बारह कहानियोंमें-ने कई कहानियाँ—जैसे, 'बाइसीकी माँ', 'संगीत, आँसू और इन्तान', 'रामलाल', 'रेलार्प', 'बगानीके लिए नारीपात्र चाहिए' आदि—बाओ कमजोर हैं, इसलिए नहीं कि उनमें पच्चीसकीकी कमी है, बल्कि इसलिए कि उनका कथानक स्पष्ट रूपसे गढ़ा हुआ लगता है, उनके पात्रोंकी लेखक उभरता हुआ आवे बहता है और उनकी प्रयोगशीलता और उनकी 'उद्देश्य-परचना' (विमर्श और आवरणपृष्ठके परिचयमें विशेष संकेत है) ऊपरते बोधी हुई-नी लगती है। लेकिन जिन कहानियोंमें लेखकने अपने परिवर्तित दानोय कातावरणका चित्रण किया है और प्रयोग अथवा उद्देश्य-परचताके प्रति विशेष सचेत न रहकर अनुपम-जीवनके सागात्मक यथार्थकी चित्रित करने-का प्रयत्न किया है, और मानवीय सागात्मक सम्बन्धोंके मूढमनम और बोधजनम तन्तुओंकी पकड़ने और उनकी रसमप्रतामें हूबकर कथा बहनेकी

* पान-फूल : मार्कण्डेय

दिशा अपनायो है, वहाँ उसे मार्मिक सफलता मिली है। ऐसी कहानियोंमें 'गुलराके शाबा', 'सबरइया', 'पान-फूल' तथा 'सात बच्चोंकी माँ' विशेष उल्लेखनीय हैं।

इन कहानियोंकी ताजगी, मार्मिकता और कलात्मकतामें विशेषतया दो तरवोंका सहयोग है। एक तो यह कि इन कहानियोंमें शिल्पके सभी तत्त्व, स्थानीय रंगतसे लेकर बोलों तक, लेखककी जानी-पहचानी हुई है और उसे बड़ी सफलतापूर्वक उसने शब्दोंमें उतारा है। "लक्ष्मणनाथे आनेवाले नये गोफे", "चिखोला करती हुई हवा", "उदास घुप लगे हुए वेड़-पालव" के माथ-साथ गाँवकी कथावतों जिनके अनुसार "रातको आने-वाली साँप-साँपकी आवाजमें जुम्नन साईं अपनी दाढ़ी मुलझाते हैं और हाडोकी बीबी ककहा शोकी बेचती है"। ये सब चित्रण इन कहानियोंके कथा-विकासकी बड़ी ही प्रभावोत्पादक पुष्टभूमि प्रस्तुत करते हैं। विनयुक्त अरूप, अनुमानात्मक, मनोविश्लेषणात्मक यथार्थको लेकर चलनेवाली नीरस और उबा देनेवाली कहानियोंके लम्बे दौरके बादमें जीते-जाये बानावरणवाली कहानियाँ हिन्दी पाठकोंको एक ताजगी देनी हैं और हिन्दी कहानियोंकी भाषामें तज्ज्वकी प्रकृतिको एक नया निसार भी देनी हैं। 'नयी पौध', 'बयाफ़ा धोंगला और साँप' तथा 'पान-फूल' में तज्ज्व-गुण्डित भाषाका प्रयोग हिन्दीकी एक नयी मार्मिक व्यंजना दे रहा है जो, मैं साहससे कहना चाहूँगा कि प्रेमचन्दकी तज्ज्व-बहुल भाषासे कहीं यथासं मुबद्द और कलात्मक है।

दुमरा की सदृशपूर्ण तत्त्व इन कहानियोंकी लयका बनाता है, यह है मानव-जीवनके सहज सामान्यक यथार्थका उद्घाटन। केवल साधारण या मनोवैज्ञानिक यथार्थपर आधारित कथा-माहिर्य पिछले पन्द्रह बरोंमें अपनी अक्षय्यता खोदित कर चुका है और स्वयः लेखकोंके जाने वा अनजाने आनन्दक यथार्थका एक नया धरातल उभर रहा है, जिनमें आनन्दक मगदक केवल बरेंर पारमििक चरित्रों-द्वारा परिचालित नही

है और न केवल आर्थिक वर्ग-सम्बन्धोंके प्रतिपादन-मात्र है । मानवीय सम्बन्धोंका यह नया घरातल अपने आयामोंमें मूलात्मक है और प्रकृतिमें रागात्मक । उसमें सतही खीरपर नहीं, बरन् महरे स्तरपर सामाजिकता और वैयक्तिकतामें कोई विषमता नहीं दोख पड़ती । बाबा और चैनुका सम्बन्ध, कुमार और पिपरीका सम्बन्ध, महाराजिन और सवरइयाका सम्बन्ध चित्रित करते समय कहानी-लेखकने मानवीय यथार्थके लिए नये घरातलको उभारनेकी चेष्टा की है । वह घरातल वर्ग-सम्बन्धोंका घरातल नहीं है और न मनोविश्लेषणात्मक प्रयोगोंका । उनके महत्व और अर्थोंकी वह अतनी दूर तक पहचान सकेगा, उतनी ही दूर तक उनके विकासकी सम्भावनाएँ स्पष्ट होती चलेंगी ।

किसी भी एक कहानी-लेखककी भाषी दर्जन कहानियोंके दलपर कोई भी बात दावेके साथ कह सकना सम्भव नहीं है, किन्तु जो भी नयी इलम इतने कम समयमें इतनी भी सफल कहानियाँ प्रस्तुत कर सकती है, उसमें प्रतिभाका अंशुर है । आशा है, मार्गश्रेय अपनी कमखोर कहानियोंमें पाये जानेवाले प्रभावीसे मुक्त हो, अपनी सकल कहानियोंके तत्त्वोंकी पहचान कर उत्तरोत्तर विज्ञान करेंगे और द्वितीय कहानियोंके इस नये उदयानमें अपना मुनिरिचित स्थान बना देंगे ।



असाधारण मनोवैज्ञानिक सजगता *

'महा और माया'को कहानियोंने मुझे कमल जोशीकी कहानियोंपर नये सिरेसे सोचनेके लिए मजबूर किया। 'परघरकी आँख' की चतुर्य-पूर्ण कहानियाँ पढ़कर ऐसा लगता था कि लेखक कहानीके शिल्प और बाह्य प्रभावके प्रति इतना लालायित हो उठा है कि उसने सामाजिक जीवनकी व्यावहारिक और ठोस समस्याओंको देखनेका मजरिया बदल लिया है, और एक हृद तक उनको ओरसे उदासीन भी हो गया है। व्यक्तिगत रूपसे मैं कहानियोंमें चतुर्य या 'ससपेक्ष' की बहुत बड़ा दर्जा नहीं देता—और 'परघरकी आँख' पढ़कर मुझे यही बात लगी थी। समस्याएँ तो 'परघरकी आँख' की कहानियोंमें भी हैं, और उन्हें सहानु-भूतिपूर्ण दृष्टिकोणसे भी देखा गया है किन्तु वह दृष्टिकोण चतुर कहानी-कारका है, साधारण आदमीका नहीं, इसलिए साधारण आदमी उन्हें पढ़कर मजा ले सकता है, और उन्हें किसी हृद तक सत्य भी मान सकता है पर उनसे द्रवित नहीं हो सकता।

मुझे लगता है कि चतुर्य या ट्रिकका उपयोग लेखक वहीं करता है, जहाँ अपने बर्णित विषयमें उसकी आस्था नहीं होती, परन्तु 'महा और माया' की कहानियोंमें मुझे न केवल यह आस्था ही सर्वत्र दिखी बल्कि यह भी लगा कि लेखकने इस बातको भी महत्त्व दिया है कि उसे क्या कहना है ? अस्तु.....

* महा और माया : कमल जोशी

'ब्रह्म और माया' की कहानियाँ आजके युगकी मानसिक स्थितिका यही घरातल छूती हैं, जो हमारी सामाजिक-संवेदनाओंका केन्द्र बना हुआ है। इसीलिए उनमें बड़ी तटन, बड़ी ध्वान्त, बड़ी हिकारत और बड़ी दशा-धुटा आश्रय है, जो से-देकर आज हम सबकी पूंजी है। इन अर्थोंमें ये कहानियाँ मयाबंधादी हैं। पर इनको मयाबंधादिता प्रेमचन्दकालीन क्लेशकोंकी उस मयाबंधादितासे सर्वथा भिन्न है, जिनमें बहानीकी भाषणाराकी भावुकताका फुट देकर, आदर्शको और मोड़ देना चाहा। उदाहरणके लिए 'ब्रह्म और माया' की पहली बहानी 'कस्तुरी मृग'की विषयवाचिका निर्मला, हिन्दी कहानियोंकी उन सँकड़ी विषयवाओ-जैसी नहीं है जो या तो पतिकी पवित्र स्मृतिमें सारा जीवन बिता देती है अथवा किसी ऐरे-गैरेके साथ 'घरवालोंके मुँहपर कालिल पातकर' भाम जाती है। निर्मलाके सामने, प्रयासको धार करकेके वाचमूढ, समाजका एक ऐसा व्यावहारिक आदर्श भी है, जो उसे विश्व हीकर निभाना पड़ता है—'इसलिए वह कोमलके टुकड़ेसे फर्जपर लिप्तकर अपनी दमित वासनाओंकी अभिव्यक्ति और लुप्ति देती है। निष्फल ही सही, किन्तु मूक निर्वहकी यही स्थिति संवेदनाके एक नये घरातलकी और संकेत करती है, जो कि वस्तुतः क्लेशके दृष्टिकोणका ही नयापन है।

जिन्हें 'नयी कहानी' सम्यके चिद्र है, उनके लिए ये कहानियाँ एक चक्रेज हैं। कमल जोशीकी और भी ऐसी ही कहानियाँ हैं, जिनकी पृष्ठभूमिमें नयी और पुरानी बहानीकी दिशा, धारा एवं नये और पुराने कहानीकारकी कला-सम्बन्धी आधारभूत भाव्यताएँ परली जा सकती हैं। पुराने कहानीकारके कटुसे कटु मयाबंधमें भी कहीं-न-कहीं आदर्शका एक ऐसा फुट बरकर है जो उसे घुमा-फिराकर नयी लकीरें नई खींचने देता, परन्तु कमल जोशीमें और प्रकारान्तरसे नये कहानीकारोंमें सर्वत्र इन परम्पराओंकी तोड़ने और नयी मर्यादाएँ कायम करनेकी प्यास है। इस-लिए वह कठीणसे कठोर सत्योंकी भी उसी अहसाससे चित्रित करता है,

जिससे उन्हें देखता है। कठोरको कोमल या कटुको मधुर करनेके लिए वह मनोविज्ञानको कयागत परिस्थितियों एवं संवेदनाओंके अनुरूप नहीं बाल लेता, बल्कि मनोविज्ञानके वास्तविक परिपार्वमें ही वह उनका यथार्थवादी रूपोंमें चित्रण एवं आकलन करता है।

इस दृष्टिसे 'नर्स' जोर्यक कहानी कोमल जोशीको दूरसे बड़ी उपलब्धि है, जिसमें विमाता जोषाके माध्यमसे उगठोने आशके सामाजिक परिवेशमें लिपटी उस परिवर्तित और प्रबुद्ध नारोको चित्रण किया है जो अपने विचारोंमें बहुत बदल चुकी, पर संस्कारोंमें अभी बही है, उशी मानवीय दुर्बलताओंसे युक्त।

मैंने अभी मधे कहानीकारकी नयी कृष्टियोंके निर्माण करनेवाली बात कही थी कि वह इसके लिए कितना आनुर है। कथतः दरामें वह कही-कही गंयम भी लो बैठता है। मगर कोमल जोशीकी साथी हुई कथमने कही भी यह निष्कायत नहीं की जा सकती। उनकी कथानियोंके पात्र इनके जीने-जागते प्रमाण हैं। वे हमारी-आपकी तरह मामूली लोग हैं, बेहमीमें जीने-पुटते और हंसने-रोने हैं। वे समाजमें विद्रोह कर हमें सुनि-का मायें नहीं दिखलाते, बल्कि हमें हमारी विद्वृत्तियों और कमजोरियोंका अक्षमात्र करते हैं और इनके पीछे, यदि देखा जावे, तो एक बड़ी साहसिक और मध्या प्रेरणा छिपी है।

इसी सम्बन्धमें एक और ध्यान देने योग्य बात यह है कि कथन जोशीने अर्थ-व्यवस्थाके आधारपर बनने-बिगड़ने या बदलने समाजकी विविध नरी किया, बल्कि उनमें प्रभावित मानव-बुलियोंका चित्रण किया है। एक बाकामें 'कथ और माया'की कथानियाँ समाज-विकासमें अर्थ-व्यवस्था-मनोंका निरन्तरण करती हैं। वे व्यक्ति-वृत्तियों भी हैं, विचारों में, कथक भी हैं और बुद्धिजीवी वर्गके लोग भी।

सामान्य दृष्टिसे देखनेपर लगता है कि केवल आशके पुनर्जी अर्थ-

ध्वस्तवाने घातक परिणामोंसे अप्रभावित है; पर भारतवर्षमें ऐसा है नहीं। यदि होता तो यह 'नायक-नायिका' शीर्षक कहानीमें निहित अंगूठ इतनी समर्थतासे न कर पाता। यद्यपि प्रत्यक्षतः यह कहानी बहु-दम्पतिक मनोविश्लेषण है (और है), किन्तु उनकी ये मानसिक-परिधि भी तो अन्ततोगत्वा अर्थ-सम्बन्धोंके आधारपर ही है। प्रस्तुत कहानीमें लेखक एक ओर जहाँ यह संकेत करता है कि व्याधुनिकताने हमारे सांस्कृतिक जीवनके सूत्रोंको विच्छिन्न कर दिया है, वहीं दूसरी ओर यह यह भी ध्वनित करता है कि चक्का नशा किस प्रकार हमारी वृत्तियोंको असामान्य एवं बड़ोर बना देता है।

अध्वन्यका यही उरुध्व 'बैनिटी' शीर्षक कहानीमें है। अपने प्रतिपाद्यको अधिक तीव्र और प्रेषणीय बनानेके लिए कमल जोशी अध्वन्यका प्रयोग करते हैं—सिर्फ कौतुक या चमत्कारके लिए नहीं। असपत्ति, चाहे वह वैजोपति वर्गमें हो चाहे निम्न मध्यम वर्गमें, कमल जोशीके कलाकारकी सहा नहीं। 'बैनिटी' आर्थिक शिकंशोंमें बसे हुए निम्न मध्यमवर्गीय परिवारके निम्ना दम्प और लोसली मनोवृत्तियोंकी कहानी है, जिसके पीछे लेखककी स्पष्ट सामाजिक चेतना मुखरित है। ये तथा कमल जोशीकी अन्य सभी कहानियाँ पढ़कर पहला प्रभाव (जिसे मैं बाली भावमें बता रहा हूँ) यह पड़ता है कि उसका क्षेत्र वास्तवमें मनोविज्ञान है।

'चारके चार' के बाद 'बहु और पापा'की कहानियोंने मेरे इस विस्वामको और दृढ़ किया कि कमल जोशीका मनोवैज्ञानिक चित्रण प्रेमचन्दसे लेकर अब तकके कहानीकारोंमें विशिष्ट है। मानव-मनका जैसे 'रॉ-रसो' ज्ञान उन्हें है। प्रस्तुत संग्रहकी 'शोराजी' कहानीकी मैं उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत करता हूँ। इतनी चतुःशी हुई मानसिक स्थितियों इतनी सफ़ाईसे चित्रित कर पाना किसी साधारण कलाकारका काम नहीं हो सकता। शोराजी नहीं जानती कि जिस नाटककारको कृतियोंसे बढ़ चिढ़ती है, उसीसे कुछ डर आग्रान्त है।

इस असाधारण मनोवैज्ञानिक सजगताका ही परिणाम है कि ओनोंके पात्र या कथानक कहीं भी बहके नहीं है। उन्होंने कहीं वास्तविकताका नाप नहीं छोड़ा है, वरना मनुष्यकी आधारभूत प्रवृत्तियोंको लेकर निसी गयी कहानियोंमें मटकनेकी बहुत गुंजायश थी। 'बेटेका बाप', 'ममताका बन्धन', 'ब्रह्म और माया' तथा 'कल्याणी' शीर्षक कहानियोंको धार इसी सम्बन्धमें पढ़िए—कट्टू यथायोंके बीच भी इन सबमें देखकोचित ईमानदारी झलकती दिखाई देगी।

'बेटेका बाप' में यदि नारीको सेक्स और मुरदाकी भावना उसके मातृत्वसे भी बढो-बढी है, तो इसलिए नहीं कि लेखककी यही मान्यता है, बल्कि इसलिए कि वह नारीका एक 'टाइप' है। 'ममताका बन्धन' में नारीका सेक्स पक्ष उसके मातृत्व-भावके सम्मुख गीण चित्रित किया गया है। राधाका मनुके प्रति आकर्षण दैहिक कारणोंसे नहीं, बल्कि इसलिए है कि वह कभी उसके बच्चेके सामने यह प्रकट नहीं होने देना चाहती कि वह उसकी वास्तविक माँ नहीं है।

'ब्रह्म और माया' में पुरुषके अत्याचारोंसे सन्नस्त भूक असहाय नारीका चित्र यदि हृदयको द्रवित कर करुणा जगाता है, तो 'कल्याणी' में घृणा पी-पीकर पागल ही जानेवाले आदमीके प्रसंगमें नारीकी धिरममत्वशील, समझौतावादी और सेवामयी प्रवृत्तियाँ, हमारी सड़की शकझोरती है। कमल जोशीने नारीको अनेक रूपोंमें चित्रित किया है। वह पुरुषकी प्रेरणा भी है, बल भी, और शिकार भी।

'ब्रह्म और माया' में दस कहानियाँ हैं, जिनमें-से अन्तिम 'बुटकुला' को छोड़कर बाँध सभोंमें एक-एक नारी पात्र प्रमुख रूपसे है। शरत्के नारी पात्रोंकी तरह कमल जोशीके नारी पात्रोंका भी उनकी कहानियोंमें विशिष्ट स्थान है। 'कस्तूरी मूग' की निर्मला, 'ममताका बन्धन' की राधा, 'नर्स' की घोणा और 'ब्रह्म और माया' की गोमतीका चरित्र अविस्मरणीय

दंगसे विभित हुआ है।

मुझे तो लगता है कि प्लाट या कथानकपर कमल जोशीकी दृष्टि रहती ही नहीं। वह तो उनके लिए अपने चरित्रोंकी उभारने और उन्हें विभिन्न मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणोंसे देखनेका एक साधन-मात्र है। ऐसा लगता है कि उनके पास उनके कथानकोंका आकार देनेके लिए नहीं, बल्कि उनका कथानक ही उनके पात्रोंको अधिक मुक्त रूप देनेके लिए प्रयुक्त होता है। अपने पात्रोंको पहले दिमागमें रखकर वे कथानककी सृष्टि करते हैं, फलतः उनको कलात्मक सूक्ष्म-वृक्ष तथा सिल्पगत सावधानीके शाब्दिक उनके कथानक अपेक्षाकृत कमजोर है। इसीलिए उनकी कहानियोंके घटना-साम्यपर लोगोंने तरह-तरहके आक्षेप भी किये हैं। क्योंकि किसी पात्रको दिमागमें रखकर कथानक जोड़नेमें प्रायः किसी जानी-अनजानी भ्रमणा पड़ी हुई घटनाकी छाया पड़ जाया करती है।

भाषाके विषयमें केवल इतना कहना है कि कमल जोशीका नाम हिन्दीके चुनिन्दा कहानीकारोंमें आता है। पढ़ने देनेके लिए मैं भी बदनम है, पर यह सही है कि नये लेखकोंमें कमल जोशी-बैशी भाषा लिखनेवाले दो-एक ही हैं। छोटे-छोटे बच्चों-द्वारा कठिनसे कठिन भाषाकी व्यवहार करनेमें कमल जोशी सिद्धहस्त है। 'बंनिटो' चौबक कहानीका एक अंश देखिए—नयी बहू घरमें आयी है : "गल उस्तकी घूमघाम दो-तीन दिन और रही : फिर धीरे-धीरे मकान खाली होने लगा। पधार-का जल उतर जानेपर पुण्याको यह देखनेका संयोग मिला कि नदीकी वास्तविक सीमा कितनी है।" इस वाक्यसे कमल जोशीने यह सब कह दिया जो कि उन्हें कहना था : और कुछ दिनों बाद जब पुण्या उस घरकी स्थितिसे और भी परिचित हो गयी है, तो उसे व्यक्त करनेके लिए कमल जोशीने बड़े पंक्तिचौंका एक पैराग्राफ और बनाया—“पुरानो दीवारकी सस्ती सेऊँदी पोकरी पड़ते ही यहाँ-वहाँ दरारें नजर माने

लगीं ।” इस एक वाक्य-द्वारा लेखक उस घरकी आर्थिक स्थितिका सारा
ढाँचा जैसे खोलकर रख देता है ।

मे पूरे विश्वासके साथ कह सकता हूँ कि प्रस्तुत संग्रह कमल जोशीके
समस्त कहानी-संग्रहों-में ही श्रेष्ठ नहीं है, बल्कि हिन्दीके कहानी-संग्रहोंमें
भी विशिष्ट स्थान बना कर रहेगा ।



सचेतन ज्ञान एवं विस्तृत अनुभव-प्राप्तिकी आकुलता *

संघर्षका नाम पड़ते ही एक झटका लगता है। कही ऐसा तो नहीं कि किसी धर्म-निरपेक्ष राज्यमें हिन्दुओंके देवता विष्णुकी पत्नीको बंद कर लिया गया। और लेखक इस झटकेसे अबगत है, इसलिए कहानी शुरू करते ही वह कहता है, 'जरा ठहरिए, यह कहानी विष्णुकी पत्नीके बारेमें नहीं किसी ऐसी लड़कीके बारेमें है, जो अपनी कैदसे छूटना चाहती है और जिसे सिर्फ़ वही जानता है। इस तरह लेखक पाठकको एक रहस्यका मुस्ता पकड़ाकर कहानी प्रारम्भ कर देता है। यही चमत्कार राजेश्वर पाण्डकी कहानियोंकी विशेषता है। चाहे वह जिस रूपमें आवे, चरित्रकी निर्माणमें, घटनाओंकी बुनावटमें, कथानकके तीर-भरोड़में अथवा शिल्पके बचकरमय चेरोंमें, वह आवेगा, और कहानीके स्वाभाविक, सरल भाव-बोधको किसी-न-किसी तरह विनष्ट कर देगा।

यह कहते हुए मेरे सामे कथा-आलोचककी सामाजिक उपयोगिता अथवा कथा-विश्लेषणकी घराऊ पाठ्यावली नहीं है, बरन् एक उस पाठकका दृष्टिकोण है, जिसकी रुचियाँ कला-विश्लेषण-द्वारा प्रदत्त आदरमें मुक्त है। किसी भी कहानीमें जो है, उसीके आधारपर उसका विश्लेषण एवं परीक्षण हो, न कि जो नहीं है, उसकी दुहाई दी जाये। इसलिए 'जहाँ लटकी बँद है' की कहानियोंमें जो तत्त्व हमारी मानसिक संरक्तिमें अन्व लेखककी कहानियोंसे अलग एवं नये प्रकारके बैठते हैं, उसीको हम

* जहाँ लटकी बँद है : राजेन्द्र चाट्य

इस मंत्रहकी विशेषता मानेंगे । जैसे ऊपर कहा गया है, चमत्कार उन विशेषताओंमें प्रमुक्त है ।

कई लोगोंका मत है कि कला एवं साहित्यमें चमत्कार एक यज्ञ ही घटिया वस्तु है । लेकिन अगर किसी बहके हुए मनको कोई भनोव प्रयोग ही कहानीकी ओर मीच पाना है, तो उसके लिए चमत्कारका उपयोग होन नहीं माना जाना चाहिए । रेलगाड़ियोंमें चलनेवाले एग्जेंटों अपवा भिन्नमंत्रोंका गायन तथा वास्तविक व्यापार टोक उती प्रकारकी ही वस्तुएँ हैं, जैसे चमत्कार और कहानी, लेकिन कहानीका अभिप्राय उन चमत्कारसे सिद्ध होना चाहिए, जैसे गायनसे मुयाकिकोका ध्यान गायककी ओर आकृष्ट हो जाता है । शांत एवं सत्य बडे हुए आराममें कोई बात कहनेके पहले यदि आप गाना छेउ दें, तो परिस्थितिके भयंकर हो उठनेका खतरा पैदा हो जावेगा । लेकिन ट्रेनमें गाना सुनने-सुनते एकाएक मंत्रन अपवा कागजका लम्बा-चोटा, उबाऊ विज्ञापन आप गहन ही निगल जाने है और उसमें कोई ऐसी अस्वाभाविकता आपको महुर नहीं आती ।

इसमें तनिक भी सन्देह नहीं कि सारेख पारक अपने पाठकोंकी ही नहीं, बल्कि उन बर्गकी भी अच्छी तरह समझने हैं, जिगकी भाव सागराने उनकी कड़ाबिगडे कबानक निमित्त होने हैं । निम्नपरवर्गका जीवन ट्रेनके मुयाकिके आचनके अतिरिक्त और है ही क्या ! गौर-नारायणे गार्दिकार लुडकना-लुडकना परने दगुर और दगुरने पर । अगुबिगारी, अयंवन, रोम, बन्दगी, लव-लुडकना ही, जेना एक तीकरे दगुरेक दिखेन बाने देखा हगा । एने अचनका अण-मरक लिए राजकर कना-नाशिल-के दगुर कर जेना उदना आनाम नहीं है । मोचनका इन अगुबिगार अदरने अगे मानिक कनापटका लवेन आन पर । अगुबिगार अनुभव हमार अरुके कला-मरने विरक है । अदरन आनापक दगुरागारिके टेरने दगुरेक हरेक बाण 'कचार्क', 'अगुबिगार' के लकर 'अन आन' और 'अरे हरे' के लकर अना एन कनापक है, पर ये अगुबिगार न

है कि हमारे जीवनको विकसित मानसिक एवं भौतिक परिस्थितियोंको देख पानेकी लेश-मात्र समता उनमें नहीं है।

ऊपर मैंने 'सचेतन ज्ञान एवं विस्तृत अनुभव' की बात कही है। राजेन्द्र यादवकी कहानियोंमें इसीकी प्राप्तिकी आकुलता है। चमत्कार-द्वारा कथामें उत्सुकता पैदा कर ट्रेनके गायककी तरह दवाकी शीशियाँ खेंच लेनेकी कलामें वे असफल हैं, क्योंकि गायककी चेतनामें गाने और शीशियाँ खेंचनेका सचेतन ज्ञान है और राजेन्द्र यादवमें नहीं। वास्तविकता यह है कि राजेन्द्र यादवकी मानसिक रचना उस वर्गकी भारतीयतामें इतनी जकड़ी हुई है कि वह उससे ऊपर उठकर सचेत दृष्टाका गौरवपूर्ण स्थान नहीं प्राप्त कर पाती।

'जहाँ लक्ष्मी फेंद है' के पूरे प्रारम्भिक अंशके रचना-शिल्पमें इसी अचेतन ज्ञानके कारण उत्तम और चक्करदार, असफल कथा-शिल्प दिखाई पड़ता है, जो पाठकको उबा देता है।

कथा-शिल्प एवं चरित्र-संयोजनकी यह खासी राजेन्द्र यादवकी इस संग्रहकी सबसे अच्छी कहानी, 'एक नमजोर लड़कीकी कहानी' में भी पाठकको चिढ़ाती चलती है। एक अनूठे प्रयोगके चमत्कारके कारण उनका बीच-बीचमें टपक पड़ना और बेतुकी टिप्पणियाँ तथा वीर्यक लगाना कहानीके सौन्दर्य-बोधको क्षीण कर देता है। जहाँतक इस कहानीमें भाव-चरित्रके संयोजन, पूर्व चिन्तन तथा सीटेलकी बात है, राजेन्द्र यादवने अपने कथाकारकी क्षमताओंका अद्भुत परिचय दिया है। यद्यपि सविता राजेन्द्र यादवकी टिपिकल लड़की है, जिसको प्रयोंदके साथ प्रारम्भिक पुरलका चित्रण कुछ थोड़े-से स्वाभाविक प्रसंगोंके अतिरिक्त भांश और बना देने-बाला लगना है, पर विवाहित सविताकी खहर देनेके प्रस्तावके बादकी मानसिक स्थितिका वर्णन इतना सफल है और वास्तविक लगता है कि उसे आसानीसे भुलाया नहीं जा सकता।

इस कहानीमें राजेन्द्र यादवका अपना रंग सुलवर सामने आता है।

सचेतन ज्ञान एवं विस्तृत अनुभव-प्राप्तिकी आकुलता

पाठसे आधिर तक चमत्कार, चित्पथे, बाधय-रचनामें, घटनाओंके घनमें, पात्रोंके घुनाचमें, सर्वत्र एक कुत्रिम मनोवेगका ऐसा उल्लाह है, जो पाठकको हर आरसे आवेष्टित कर लेता है। जहर देनेकी हास्यास्पद भाषलाकर ही लेखक समुष्ट नहीं होता, वरन् उसकी परिणतिमें कथाका अन्त करके जिस तकली भावावेगकी सृष्टि पाठकके लिए कर देता है, वह असलीमें कहीं अधिक अपेक्षार्थ हो उठती है।

इस संघर्षकी तीसरी पठनीय कहानी 'संघ टाहम' है। लेकिन इसमें आग्रहपूर्ण वर्णन और डीटेल्सका चमत्कार इतना कड़ुआ है कि लेखककी जीवन-दृष्टि आरोग्य स्पष्ट लक्षित होने लगता है, जो किसी भी कलाकृतिके लिए हानिकारक है। जैसे इसे विदूषकी एक सफल तांकीके रूपमें देखकर चाहे लेखकके जीवन-दर्शनसम्बन्धी अहंको लुप्टि हो गयी हो, पर बलारमक निर्माणकी दृष्टिसे यह रचना सामान्य स्तरका ही परिचय देती है।

दृष्टाकी सहज आकुलता और जीवन-दर्शनकी प्रारम्भिक सीखके कारण राजेन्द्र बादशही इन कहानियोंके समन्वित प्रभाव दिशाहीन है, लेकिन उनकी यह आकुलता ही अपनेमें कम महत्त्वपूर्ण नहीं है।

'कुत्तो', 'कुत्तियों' और 'पिस्तो' की प्रतीकारमक अनुभूति केवलमें सीधे जान पड़ती है। इसमें 'पिस्तो' का व्यंग्य अवाच्यक, टैडी-बेटी, बुरवायी बापोंके आर भी सचा हुआ लगता है, पर लारी कन्नानीकी पढ़ेवै जो अम करना पड़ता है, उसमें लाली श्रुतनादृष्ट होगी है।

इनके अनिश्चित अन्य कहानियाँ या तो पढ़ी नहीं जाती या पढ़नेपर संघर्षके लिए खरतीकी सामग्रो लगती है।

प्रस्तुत सघर्षकी भूमिका 'ओवरद्विपरिव' लेखककी उच्च चार्जित रचनाका नहीं किंच प्रस्तुत करती है। वैचारिक उपलब्धियोंके आरंभे एक घटने हुए राष्ट्रीय चार्जितिक ज्ञान छोड़कर अज्ञानकी बाध करनेवाला जैसे बहुर-मारी हास्यास्पद बाने करना है, कुछ बेनी ही है पर प्रवृत्त,

अपने रूप-विधानमें भी और वस्तु-विचारमें भी । बहुत-सारी सिद्धूलक
 बातोंमें न जाकर सिर्फ इतना ही कहना ठीक होगा कि लेखक श्रित प्रत्यक्ष
 अनुभवके लिए लेखकोंको वर्ण-वस्तुके क्षेत्रमें देखना चाहता है, वही मा-
 प्रत्यक्षदर्शोंका अनुभव उसकी कहानियोंका सबसे बड़ा दोष है । लेखक
 माय देखकर नहीं लिखता । अनुभव-तन्त्रकी कई बातें पुरानी ही नहीं
 कई स्तरोंपर कथनके रूपमें उन्नत धारणाओंके आवृत्तको काम देने लग
 है । जीवनके विस्तृत अनुभव कथाकारके लिए जरूरी है, पर यही विस्तृत
 अनुभव कथाकार नहीं बनाते । कथाकारके लिए व्यापक अनुभवका
 सचेतन परिज्ञान जरूरी है । लेकिन प्रसंगताकी बात है कि 'जहाँ लक्ष्मण
 हैं वहाँ है' की कुछ-एक कहानियोंमें जागरूक अनुभवकी सुषली दृष्टि परि-
 कल्पित होने लगी है ।



उसे फैलाकर ही देखा जा सकता है। जूझने, संपर्क करनेके मर्मको बड़ी सम्यतासे उतारा गया है और अमरकान्तकी इसी तन्मयतासे, 'टू द लास्ट मोमेंट फ़ाइट' का सबसे ज्वलन्त चित्रण उनकी प्रख्यात रचना 'जिन्दगी और जोक' में कराया है। याद नहीं, 'स्ट्रगल' या 'फ़ाइट' शब्दोंमें जो अर्थवत्ता है, अर्थात् जीनेकी जो उद्दाम कामना है, इस विषयको लेकर लिखा 'जिन्दगी और जोक' से कच्ची कहानी मने पड़ी या नहीं, शिथी विदेशी साहित्यमें भी, यों रचनाएँ होंगी ही। दुष्टतम व्यक्ति भी दुर्दमनीय परिस्थितियोंमें किस तरह जीवनको बरेष्य मानता है और अन्तिम दम तक जीनेका मोह, मोह नहीं अभिलाषा, त्याग नहीं पाता—इसे अमरकान्तने 'जिन्दगी और जोक'-जैसी गौरवशाली रचनामें परिभाषित किया है। वह हिन्दी कहानियोंमें गोपाल या रजुआ या रजुआ साला या रजुआ भगत, निरपराध पिटा है। व्यक्तियोंके स्वार्थने उसका सामाजीकरण कर दिया है। वह सश उरफुल्ल मुद्रामें रहता है चाहे भीतरमें दिल्ली करते समय, पगलीके साहचर्यमें, भगताईमें, हूँजमें, खुजलीमें या तो अपने सनमें विपकी प्रत्येक विभीषिकामें और जब वह मौतकी भीषण छायाके बीच घिरा है तब भी पत्र लिखाकर सिरपर कोएके बीठनेसे आनेवाली असुभन मौतकी टोटका करके भया देनेको तत्पर है। पता नहीं वह समाजका नागरिक है या नहीं पर जीवनकी उपयोगिता समझनेकी उसकी साक्ष्यता अद्भुत है।

नौ कहानियोंमें रोमांसकी, वह भी कच्ची उम्रमें विवाहित दो अर्धसंस्कृत मुनिशिक्षितोंकी एक ही कहानी है कमत्कारसे परिपूर्ण 'सप्त सुलसोदास और सोलहवाँ साल'। कम उम्रमें विवाह हो जानेपर विद्यार्थी जीवनमें आनेवाले अवरोधकी एक बहुप्रचलित धारणापर ली गयी है। यह कहानी, रुमानियतकी मीठी चुटकियोंके साथ

एक सफल रचना बन पड़ी है। 'सवा सयें' के बाबाका अपने-आपमें विचित्र है। सहसा प्रेमचन्दकी 'बुड़ी बाकी'

और 'बूँद और समुद्र' की तरह-जैसे पाशोंकी याद ताजा हो जाती है।
 बाबाके परित्रमें सावेजनीनता है। 'नौकर' नामक कहानीका जन्तु उस
 रजुआकी तरह कुछ-कुछ है जिससे अपनी सुविधाके लिए मालिक
 काम लेनेमें आपत्ति नहीं मानता भले ही वह असमर्थ असहाय हो।
 जन्तु नौकरके नामपर जन्तु बन गया है। 'केले, पैसे और मूँगफली'
 में दैनन्दिन जीवनकी नियमितता, पारिवारिक जीवनकी छाटी-मोटी
 समस्याओंके नैरन्तर्यकी छाँकी है। इसे समस्यामूलक कहानीका स्वरूप
 माना जा सकता है क्योंकि इसमें मध्यमवर्णके जीवनके एक 'सिलसिलेपन'
 की काफ़ी भारीकोसे ध्वस्त किया गया है जिसकी रपतार हमेशा पुरानी
 रहती है। इसी किस्मकी दूसरी कहानी एक और है 'दीपहरका भोजन'
 या ब्यादा लीओ, स्पष्ट और प्रौढ़ है। अज्ञेयकी सकल रचना 'रीड'-
 जैसी पुष्ट, निस्सारता और उदासीनता इस रचनामें अंकित हुई है।
 पूरी कहानीमें एक वातावरण बसता है जो अन्तके दो पैराघाफमें पूर्णतया
 घनोभूत हो उठा है। यह प्रस्तुत संग्रहकी अच्छी कहानियोंमें एक है।
 'इष्टरभ्यू' इसी शीर्षकसे लिखी जानेवाली बहुत सारी कहानियोंसे इन
 षष्टमें मिला है कि जहाँ अन्य कहानियोंमें किसी एक व्यक्तिके अनुभवकी,
 वह भी उसकी अनकलतामें दर्शाया जाता है, इस कहानीमें इष्टरभ्यूमें
 शामिल होनेवालोंका सामूहिक अनुभव है जो इष्टरभ्यूम जाते
 लौ हैं पर एक प्रतिशत भी सकलताकी उम्मीदसे नहीं। इस कहानीमें
 रोजगारोंके लिए सपटनेवाली भौंड और इष्टरभ्यूके अन्दर भ्रष्टाचार,
 अनिश्चितता, मनमानापन और तजकनित अपमानकी स्थितिपर करारा
 व्यंग्य है। धुनाव योग्य व्यक्तिका नहीं, किसी औरका ही होता है और
 वह भी गुप्त रीतिसे। कहानीकी अधिकसे अधिक मौलिक बनानेका प्रयत्न
 है फिर भी कुछ स्थलोंमें बड़ी ही आम बात कही गयी है जिसे सावद
 सभी जानते हैं—जैसे इष्टरभ्यूसे आनेवालोंसे पूछना कि कौन-सा प्रश्न
 पूछा गया। कहानीके अन्तिम शायकी तो कोई उल्लेख ही नहीं, गम्भीरता

मध्यवर्गके पारखी *

नये कहानीकारोंमें इन दिनों कई-कई जातियाँ और उनकी रसमें है। बचपनमें एक कहानी पढ़ी थी—बाहर और गाँवकी बातचीत। भाषार या कि दोनोंमें बड़ा कौन ? दोनोंके तर्क अलग-अलग थे, बेजोड़। आजके कहानीकारोंमें बहुधनका कुछ वैसा ही बाँट-बँवरा हो गया है, और अच-सी क्लस्वा भी साज़ीदार है। इसके अलावा स्वामीय रंग और आध-निकताका मुलुम्मा भी चढ़ गया है, और प्रवृत्तियोंमें लास हैं कुण्डा पूजा, बीना-मानव-दर्शन, दर्द या पीड़ाका मस्य, धारकचन्द्रियन गुनगुनी प्रणय-मीलाएँ। एकसे एक पालू पौर महन्त हैं; उनकी चोरी और मड है। इनके बीच अमरकान्त नहीं मिलते। हमें तो यही मालूम है कि क्याय स्वस्थ मनसे उपजता है। मोबिडोको शुष्मे-छिजनेसे ही कुरतग मठी। स्वस्थ ध्यंयकी पहचान है गहरी सामाजिक खेतना, कठोर आत्मबल, उन्कृष्ट रमिकलाके माय हास्य संस्कार। यह सामाजिक खेडना मीश और बेचैनीसे आग्रन्त नहीं होती, आत्मबल निरा वैपत्तिक, आत्मपरक मरी होता, रमिकना निर्दग्ध और हास्य हास्यास्पद नहीं होता। इसमें एक अत्रह प्रकारकी लेखस्वित्ना, स्पूनि और सुस्ती होती है।

'त्रिन्दगाँ और जौक' को कहानियाँ पढ़नेपर यह बात प्रदग की म सधती है कि अमरकान्त किमो भी बिन्दुपर जग-खेडनाके पूत्रक मरी है। यदनि उनमें अर्था नचोदित कलाकारका मोमार्त है, टिटर भी वर्णमन

* त्रिन्दगाँ और जौक : अमरकान्त

सामाजिक ढाँचेके गिरते-दूटते प्रकोष्ठोंको उम्होने त्रिष्वंस और नाशकी एकांगी चेतनासे लच्छहर नहीं बनाया है प्रत्युत उनमें भाविका वरदान देखा है। उपलब्धकी दृष्टि धाहे पैनी न बन पायी हो पर आशय संशयात्मक कदापि नहीं। दृष्टि, अगर आशय मालुम हो तो, निर्माण-प्रक्रिया-द्वारा परिपक्व होगी, और वह काफ़ी समय लेगी। मध्यवर्ग, जिसके अमरकान्त पारखी है, अपनी स्थितिमें आज न घबरा न घाटका है। अकालत औसत, हीसले अर्थात्। असंगतियों और अन्तर्विरोधोंमें टूक-टूक होता हुआ ध्वस्त, फर्कर, जलमें लड़े विद्यालय पीतकी तरह जिसके पेंदेमें छेद होनेपर हम ऊपर घातिश करना शुरू करते हैं, पीतकी इवनेम बचानेके लिए पानी उलीचते हैं, बहा चले तो छेद मूर्देना भी प्रयास करते हैं। मगर पीतके इवनेमें सन्देह नहीं रह जाता क्योंकि तबतक पेंदेमें और कई छेद निकल आते हैं। वह जलमग्न हो हो जाता है। अमरकान्तने दू-ब-दू यही बात अपनी कहानियोंमें कह नहीं तो है बल्कि उसके पहलुओंकी चित्रित किया है जिसके आसार नजर आ रहे हैं। सारी बात केवल भी कहानियोंमें नहीं उतारी जा सकती। लिखना अभी उम्हें बहुत है।

संग्रहकी पहली कहानी 'डिप्टी-कलकटरी' आजके मध्यवर्गीय प्रत्येक व्यक्तिकी आशाशाकी सीमाएँ दिखाती है। स्थिति गूठी है, अनिश्चित है, अभावग्रस्त है, व्यक्तिका कोई तय नहीं और इन्हीं लुप्तियोंके सफादे बड़े-बड़े सपने देखनेके निरर्थक प्रयास है, चिन्तनी जुमा है। नारायण वह व्यक्ति है जिसका विदित होना जरूरी समझा जाता है पर उसे पैर रखने और जमनेका चरिया नहीं। वह चलकं भी हो सकता है, बहा अफसर भी हो सकता है, बेकार भी रह सकता है, सब संयोगायोग है। फलतः मुस्तार साहब डिप्टीके पिता, उनकी स्त्री डिप्टीकी माँ, बहू डिप्टीइत वननेकी लम्बी साधमें, एक भयंकर मिथ्याके चिन्तार है। 'डिप्टी-कलकटरी' में मध्यवर्गीय जीवनकी एक व्यापक स्तरपर होसलेका द्वाघ-नीय प्रयास अमरकान्तने किया है, इतनी विभिन्न स्थितियोंका चित्र है कि

उगे फैलाकर ही देखा जा सकता है। जूझने, संघर्ष करनेके मर्मको बढ़ी सम्मयतासे उतारा गया है और अमरकान्तकी इसी सम्मयताने, 'टू द स्ट्रॉट मोमेंट फ्राइट' का सबसे ज्वलन्त विषय उनको प्रकृत रचना 'जिन्दगी और जोक' में कराया है। याद नहीं, 'स्ट्रॉल' या 'फ्राइट' शब्दोंमें ओ अर्थवत्ता है, अर्थात् जीनेकी जो उद्दाम कामना है, इस विषयको लेकर लोगों 'जिन्दगी और जोक' में अच्छी कहानी में पढ़ो या नहो, किसी विदेशी साहित्यमें भी, यों रचनाएँ होगी हो। शुरुतम व्यक्ति भी दुर्दमनीय परिस्थितियोंमें किस तरह जीवनको बरिष्प मानता है और अन्तिम दम तक जीनेका मोह, मोह नहीं अभिलाषा, रयाग नहीं पाता—इसे अमरकान्तने 'जिन्दगी और जोक'—जमी गौरवशाली रचनामें परिभाषित किया है। वह हिन्दी कहानियोंमें गोपाल या रजुबा या रजुबा साला या रजुबा भगत, निरपराध पिटा है। व्यक्तियोंके स्वार्थने उसका सामाजिक-करण कर दिया है। वह सदा उत्कृष्ट मूद्रामें रहता है चाहे औरतोंसे दिल्लगी करते समय, पगलीके साहचर्यमें, भगताईमें, हैजेमें, लुजलीमें दानी अपने तनमें बिपकी प्रत्येक विभीषिकामें और जब वह मौतकी भीषण छायाके बीच घिरा है तब भी पत्र लिखाकर सिरपर कौएके बँटनेसे आने-वाली अमुभन मौतकी टोटका करके भगा देनेकी तत्पर है। पता नहीं वह समाजका नागरिक है या नहीं पर जीवनको उपयोगिता समझनेकी उसकी क्षमता अद्भुत है।

नी कहानियोंमें रोमांसकी, वह भी कबची उम्रमें विवाहित हो अर्धसंस्कृत सुविधाताकी एक ही कहानी है अमरकान्तसे परिपूर्ण 'सत सुलसीदार और सोलरुकी साल'। कम उम्रमें विवाह हो जानेपर विद्याभी जीवनमें आनेवाले अक्षरोषकी एक बहुप्रबलित धारणापर घुटका लो गयी है। यह कहानी, रमानियतको भीठी घुटकियोंके साथ हास्य-धर्याकी एक गफल रचना बन पड़ी है। 'सवा रुपये' ॥ बाबाका रत्नाचित्र अपने-आपमें विशिष्ट है। सहसा प्रेमचन्दकी 'बूढ़ो काकी'

और 'बूँद और मसूदा' की लार्ड-जैमे पाथोकी याद ताजा हो जाती है।
 बाराके चरित्रमें सावेरनीगता है। 'बोबर' नामक बहानीका जन्म उस
 रजुभाषी तरह कुछ-कुछ है जिससे अपनी मुबियाके लिए मालिक
 काम लेनेमें आर्पित नहीं मानता चले ही वह अनमर्थ असहाय हो।
 जन्म बोबरके नामपर जन्म बन गया है। 'केले, पीसे और मूँगफलों'
 में ईश्वरिण जीवनकी निवमिगता, पारिवारिक जीवनकी छाटो-मोटो
 मस्यवाओंके नैरम्यवकी शक्ति है। इसे मस्यवायुक्त बहानीका स्वरूप
 माना जा सकता है क्योंकि हममें मस्यववर्णके जीवनके एक 'सिलसिलेयन'
 का बारा बारीकीमें व्यक्त किया गया है जिसकी रचनार हमेंसा पुरानी
 रहती है। इनो किरमकी दूसरी बहानी एक और है 'दोपहरका भाजन'
 का बारा हीनो, एह और मोड़ है। अनेवकी सरल रचना 'रोज'-
 जैमी घुटन, निम्सारता और उदासीनता इन रचनामें अंकित हुई है।
 पूरी बहानीमें एक वातावरण बनता है जो जन्मके दो पैरायाक्रमे पूर्णतया
 चलीभूत हो उठा है। एह जन्मगत मस्यवकी अच्छी कहानियोंमें एक है।
 'इष्टरम्यु' इसी शीर्षकमें लिखी जानेवाली बहुत सारी बहानियोंमें इन
 अर्थमें सिद्ध है कि यही जन्म बहानियोंमें किसी एक व्यक्तिके अनुभवकी,
 वह भी उसकी अवकलतामें दर्शाया जाता है, इस कहानीमें इष्टरम्युमें
 सामिल होनेवाली सांख्यिक अनुभव है जो इष्टरम्युमें जाते
 ही है पर एक प्रतिक्षण भी सफलताकी उम्मीदमें नहीं। इस कहानीमें
 रोडगारीके लिए सजनेवाली मोड़ और इष्टरम्युके अन्दर भ्रष्टाचार,
 अनिश्चयता, मनमायागन और उग्रप्रति अवमानकी स्थितिपर करारा
 व्यंग्य है। चुनाव योग्य व्यक्तिना नहीं, किसी औरका हो होता है और
 वह भी गुप्त रीतिसे। बहानीकी अधिकसे अधिक मौलिक बनानेका प्रयत्न
 है फिर भी कुछ स्थलोंमें बड़ी ही साम बात बड़ी गयी है जिसे सापद
 सभी जानते हैं—जैसे इष्टरम्युसे जानेवालीसे पूछना कि कौन-सा प्रश्न
 पूछा गया। बहानीके अन्तिम वाक्यकी तो को

अध्यायके धारणा

नष्ट हो जाती है। जब अत्याचार, जनताकी बीसलाहट और व्रान्तिकी बात स्वाभाविक ढंगसे कह दी गयी तब भौडमें किसीका इनकलाव कर उठना (लेखकके ही शब्दोंमें, बल्कि शायद उसीकी) उत्तेजना ही हो सकती है। संग्रहमें चयनकी दृष्टिमें 'गलेकी जंजीर' ऐसी कहानी है जो खप नहीं पाती। सस्पेन्सकी कहानी तो है पर त्रिस्ता बनकर रह गयी है। हमें लाइट स्टोरी कहना ही ठीक होया। यह अवश्य है कि एक छान तरहकी मुसीबतमें पड़े व्यक्ति और उसके सम्पर्कमें आनेवालोंकी असन्तुलित निश्चय बुद्धिका पता चलता है।



कालातीत कला-दृष्टि *

कहानी संग्रह 'परिन्दे' का प्रकाशन अब हुआ है, लेकिन निर्मल वर्मा-जी कहानियोंकी जर्ना एक अरसेसे हो रही है। प्रायः सभी मानते हैं कि उनकी कहानियाँ गहरा प्रभाव डालती हैं। लेकिन ऐसा प्रमाण उत्पन्न करनेवाली कलाका विरलेषण अभी तक नहीं हुआ है; भावुकता, निराशा, एकरसता वगैरहकी सिकापत असहसा भी यही है। बेहतर है गुणवत्ता इन प्रभावके विरलेषणसे ही हो।

यह सही है कि निर्मलकी कहानियाँ गहरा प्रभाव छोड़ जाती हैं— यहाँ तक कि तमाम कहानियाँ लगभग एक-सा प्रभाव छोड़ती हैं और यह भी सही है कि इस प्रभावके ज्ञाने न चरित्र याद रहते हैं और न घटनाएँ। लेकिन सवाल यह है कि क्या इनका स्वर रहना बकरी है। पाठकके लिए बकरी क्या है : प्रभाव या चरित्र आदि ? जिन कहानियोंके चरित्र आदि स्वर रह जाते हैं, क्या वे भी ऐसा प्रभाव डालती हैं ? क्या यह सही नहीं है कि जिन कहानियोंमें किञ्चित्ताके नामपर हुँड-हुँडके लकीरो-दरीब चरित्र ज्ञाने या रहे हैं और अछूने जीवन-संघट पेश किये जा रहे हैं, वे प्रभावके नामपर या तो धूम्य हैं या फिर केवल बिलम्ब जगाकर ही रह जाती हैं ? आहिर है कि वे कहानोकार कहानोके प्रभावकी अगह छिद्रं जपना प्रभाव पैदा करना चाहते हैं।

चरित्र बरी याद आते हैं, जरी भाव कमजोर होता है और टिप्प

* परिन्दे : निर्मल वर्मा

प्रबल; दूसरे शब्दोंमें, जहाँ कहानीके ढाँचेमें दरार रहती है। और सा है कि ऐसी दरारोंवाली कहानी अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न नहीं कर सकती। अचम्भा तो इस बातका है कि जीवन-विविधताकी इस दीड़-धूपमें कहानी कारकिर्दी हाथसे यह परम्परागत बुनियादी सिद्धान्त भी छूटता जा रहा। कि कहानीका लक्ष्य 'प्रभावान्विति' है; चरित्र-कथानक आदि तो उससे साधन हैं।

निर्मलकी कहानियोंमें प्रभावकी गहराई इसीलिए है कि उसके मनु चरित्र, वातावरण, कथानक आदिका कलात्मक रचाव है; कलात्मक रचाव स्वयं रूपके विविध तत्वोंके अन्तर्गत, फिर वस्तु और रूपके बीच तथा स्वयं वस्तुके अन्तर्गत। पात्र अलग इसलिये पार नहीं आते कि परिस्थितियोंके अंग हैं। निर्मलके मानव-चरित्र प्राकृतिक वातावरणमें किसी पौधे, फूल या बादलकी तरह अंकित होते हैं, गोबर के प्रकृतिके ही अंग हैं। 'परिन्दे' कहानीकी छोटी-छोटी स्फूर्ती लड़कियों तथा मीठोड़, शरने, साइियों, फूलों, बिड़ियोंमें कोई अन्तर नहीं है। नीचे के शीर करती हुई खेप रही हैं और दूर कतिफा तक जो प्रभाव पट्टेबता है उसमें शरने, बिड़ियों और लड़कियोंके स्वर घुल-मिल गये हैं। निस्तर्ग एक है, शिष्टमें सारे भेद सन्नभ ही मिट जाते हैं। एक हुरप है जो तमाम चोड़ोंकी रागात्मक सम्बन्धमें जोड़ देगा है। कलाकारका एक स्वयं है, जो सारे अन्तर्गत तत्वोंकी एक 'रूप'में रच देता है।

इनने अधिक तत्वोंको लेकर एक प्रभावकी मूर्ति करना आसान नहीं है। हर तत्व आकर्षक है, हर आकर्षणमें भटकाव है और एक भी भटकाव प्रभावकी क्षीण कर सकता है। तावद संगीत ही ऐसी कला है जो प्रभावान्वितिकी दृष्टिमें पराजिता है। और रण-लिये हर कलाकारकी यह सबसे बड़ी आकांक्षा रही है कि उसकी कलाकृति संगीतकी हृदयों छूके। इस लक्ष्यकी प्राप्तिके लिये विनयाग्नि यदि विनयकारकी अधिकने अधिक प्वाभितिक कलाकारोंमें बाटनेकी

कोशिश की, तो कलामें जैसे प्रतीकवादी कवियोंने भाषाकी सीमामें रहते हुए भी कविताको संगीत बनानेका प्रयत्न किया। बहुत सम्भव है कि वहानोंमें 'प्रभावान्विति'को सबसे अधिक महत्त्व देनेवाले एडगर एलेन पोके ध्यानमें भी कहानोंको प्रभावकी दृष्टिमें संगीतकी हद तक पहुँचा देनेकी ही आकांक्षा रही हो, क्योंकि उसका भी कलात्मक आदर्श संगीत ही था। बहरहाल—

वहानों, प्रभाव-सृष्टिकी दृष्टिसे, संगीतकी हद छू सकती है या नहीं मुझे नहीं मालूम; लेकिन इतना मालूम है कि निर्मलकी कहानियाँ संगीत का-सा प्रभाव उत्पन्न करनेमें समर्थ हैं। आकस्मिक नहीं है कि उनकी अधिकांश कहानियोंमें संगीतका प्रकरण आता है। 'सयरीका खेल' कहानीमें "बैपलके बरामदेमें एक स्त्री खड़ी थी, सगमरमर-सी सफेद, स्तम्भ, निवचल" "जिसपर फ्रीकी, पोसी-सी चाँदनी गिर रही थी—पीछे बहुत भीमे मितकता-सा ध्यानोका संगीत-स्वर बहता-सा था रहा था।" 'निवचर कोस्टकार्ड' कहानीमें परेश "धीरे-धीरे जूक-बाँसके पास आया और कुछ देर तक उसके सामने खड़ा रहा। फिर उसने चबन्नी डालकर धीरेसे बटन दबाया। रेकार्ड धीरे-धीरे ऊपर उठने लगा। जूक-बाँसके भीतर तितारे-सी लाल बत्ती जल उठी।" 'परिभे' कहानीमें तो स्वयं एक चरित्र ही ध्यानो वादक है, मि० ह्यूबर्ट।

"उसी रात ध्यानोपर गोर्षाका नाचटर्न ह्यूबर्टकी रंगलियोंसे किसकता हुआ धीरे-धीरे उसके धँधेरेमें घुलने लगा—जानो जलपर कोमल स्वनिल चमियाँ भँवरोंका सिलसिलाता-जाल बुनती हुई दूर-दूर किनारों तक फैलती जा रही हो। लतिकोंकी लता कि जैसे कहीं बहुत दूर बर्फकी थोटियोंने परिन्दोंके झुण्ड नीचे अनजान देशोंकी ओर उड़े जा रहे हैं।"

निर्मलने संगीतका चित्रण केवल चित्रण—वातावरण-चित्रण—के लिए ही नहीं किया है, बल्कि संगीतके उस राज-धर्म (हार्मनी) को भी व्यक्त किया है जिसके द्वारा विविध वस्तुएँ पिघलकर अपनी पुष्क संता सांती

हुई एक मात्र-धारामें बदल जाती है। 'परिन्दे'की नाविका सतिमाकी र्थरलमें मंगीत मुनकर "ऐसा लगा कि मोनवत्तियोंके धूमिल आलोचमें कुछ भी टोस, वास्तविक न रहा हों—बैलकी छत्र, दीवारें, डेस्कर रसा हुआ डाँडरका मुपट-मुहौल हाथ—और प्यानोंके मुर अतीतकी घुन्घकी भेःते हुए स्वयं उस घुन्घका भाग बनते जा रहे हों।"

राग-धर्मके अतिरिक्त निर्मलके यही संगीत अनुभवोंकी भी अर्थ प्रदान करता है। ह्यूबर्टको लगा, "प्यानोंका हर नोट चिरन्तन धामोशोंकी अंधेरी लोहसे निकलकर बाहर फैली नीली घुन्घकी काटसा, ठरायठा हुआ एक मूला-सा अर्थ खींच लाता है।"

ऐसा प्रतीत होता है कि संगीत-बर्णन निर्मलके लिए कहानीमें केवल शोभा नहीं है बल्कि सम्पूर्ण रचना-प्रक्रिया ही संगीतधर्मों है। ऊरवरी-मार्च' ५९ की 'कृति'में 'सौन्दर्यकी छायाएँ' खोर्वक निबन्धमें "उनका मौन प्यानोंके भीतरका मौन है। हर चरित्र एक छोटा-सा 'नोट' है, एक मौन-बिन्दुसे दूसरे मौन-बिन्दु तक उड़ता हुआ—प्रतीकारत। वे प्रतीक्षा करते हैं उँगलीके स्पर्शकी, हलकेसे दबावकी और इस दबावके अनेक स्तर हैं।"

'मौनकी चिरन्तन स्थिति'से 'अमूर्तलय' को बाहर निकालनेके लिए 'उँगलीका दबाव' निर्मलके अनुसार, कहानीकारकी रचना-प्रक्रियाका पहला कर्तव्य है। कहना न होगा कि इस दबावके द्वारा उन्होंने कहानीके रूपमें एक 'राग'की 'रचना'की है जिसमें कहानीके सभी तत्व एकरस होकर एक अन्वित प्रभावकी सृष्टि करते हैं।

अब सवाल यह है कि यह प्रभाव क्या है, कैसा है, इसका रूप क्या है, इससे क्या भाव उत्पन्न होता है ?

जैसा कि कुछ लोगोंका कहना है, उनके मनमें भावुकता उत्पन्न होती है। भावुक व्यक्ति किसी भी प्रभावसे भावुक हो सकते हैं। लेकिन इसका

निर्णय कैसे हो कि भावुकता निर्मलकी कहानियोंमें है या इन पाठकोंमें ? प्रभाव चाहे जिसका हो लेकिन वह स्वयं कहानी नहीं हो सकता । यदि यह सच है तो यह भी उतना ही सच है कि अपने प्रभावके अलावा कहानीको द्रष्ट करकेवा दूसरा कोई साधन भी नहीं है । निर्णय स्वयं कहानीके हाथ है, क्योंकि वह केवल प्रभावित ही नहीं करती बल्कि विशेष रूपमें प्रभावित करना चाहती है, और उन विशेष संकेतको जो पाठक पकड़ लेता है वह कहानीको आत्मके सबसे निकट होता है, बल्कि उप-गत अन्त:सूत्रोंको भावसमें मुरत ओढ़ भी लेता है और इस तरह उसके साधने कहानीके अधिकसे अधिक करीबकी प्रतिमा होती है ।

निर्मलकी अधिकतर कहानियाँ अतीतकी स्मृति हैं, कहानी कहनेवाला बरसों बाद उन स्मृतियोंको दोहराता है । 'शायरीका खेल' कहानीके अन्तमें वाचक : नरेन्द्र कहता है : "आज उस बातको बीते अनेक साल गुजर चुके हैं ।" 'तीसरा गवाह' कहानीके वाचक बिस्टर रोहतगी भी बरसों बाद अपनी अपनी किनोकी कहानी सुना रहे हैं । 'परिदे' की लतिकाकी दुःस्वप्न गाथा भी बरसों पुरानी है । स्मृतिमें भावुकता सम्भव है, किन्तु समयका अन्तराल तात्कालिकताके आवेगको काफी कम कर देता है । ऐसा प्रतीत होता है कि तात्कालिक आवेगकी भावुकताको कम करनेके लिए ही, निर्मल समयका इतना अन्तराल दे देते हैं ।

'शायरीका खेल' कहानीमें वाचक कहता है : "किन्तु बिट्टीकी स्मृति सेप्टिमेंटल नहीं बनाती, वह अतीतका भाव नहीं है, जो कि याद करके भुलाया जा सके । हममें ऐसा कुछ होता है, जो व होकर भी संगन्तग बनता है, जिसे याद नहीं किया जाता, क्योंकि उसे वह कभी नहीं मूलता ।.....अतीत समयके छग जुड़ा है, इसलिए चेतना नहीं देता, केवल कुछ रसोंके लिए सेप्टिमेंटल बनाता है । जो चेतना देता है, वह कालातीत है ।"

इसके अतिरिक्त जो कहानियाँ अतीतकी स्मृति नहीं हैं, उनमें क्या

कहनेवाला पात्र सम्पूर्ण घटनासे बहुत-कुछ असम्बन्ध है, सबका साथी है। 'अंधेरेमें' कहानी कहनेवाला एक छोटा-सा बच्चा है, जो अपनी माँके प्रेमकी दुःखद कहानीका अवोध दर्शक है।

'मायाका मर्म' तथा 'सितम्बरकी एक शाम' कहानियाँ ऐसी हैं जिनमें घटना एरदम तत्कालकी हैं और नायक भी स्वयं भोवता है, किन्तु इन कहानियोंके नायक वर्तमानसे सहसा अपनेकी मुक्त करके स्मृतिहीन व्यक्ति बन जाते हैं। 'मायाका मर्म'के नायकके साथ है : "मैंने पहली बार बेरोजगारीके इस लम्बे और उदास भरोसे पर-से दरिद्रताकी राखकी बिना दर्दके कुरेद दिया। जो अभावकी रिकता अबतक धुगती थी, वह अब भी है, किन्तु जैसे वह अपनी न रहकर परायी बन गयी है, जिसे मैं बाहरसे तटस्थ भावसे देख सकता हूँ। जिसने अब 'शुद्धी'का सहज भाव अपना लिया है।"

वह खुसी हुई प्रकृतिके बोध जाता है और फिर प्रकृति-प्रकृत एक छोटी-नी बच्चीका साथ हो जाता है और नये वातावरणमें उसे महसूस होता है—"मेरी उम्र कहीं बहुत पीछे छूट गयी—जैसे उतना कभी मुझमें वाला न रहा हो।"

'सितम्बरकी एक शाम'का बेरोजगार नायक भी घरमें बाहर निकलने ही महसूस करता है कि "उसके पीछे कोई निगान नहीं छोड़ गये हैं—जैसे वह अभी जन्मा है। उसकी हिन्दुकी गति अतीतके किसी प्रेतमें नहीं जुड़ी है, इसलिए वह मुक्त है और वागपर लेटा है।"

'परिन्दे'की नायिका कतिपय बेजक भावुक मालूम होती है, लेकिन उमरकी भावुकताको कम करनेके लिए साथ-साथ दूसरा पात्र डॉक्टर मूर्खों आता है, जो कहानी समाप्त होते-होते नागी भावुकताको बिनापर दूसरा ही प्रभाव उत्पन्न कर देता है। डॉक्टर स्वयं दुःखी है, किन्तु अपने दुःखके प्रति अनामक-सा है। हिन्दुकीके लड़कोंने उसे प्रीतिपना बना दिया है। कतिपयके बचकानेनकी भी दृष्टिमें उदा देता है, तो दूरी

निर्दोषे वि

ऐसे अनुभवपूर्ण मानवों-द्वारा, जो परोपदेशकी स्वता उत्पन्न करनेकी जगह स्वगत-संलापकी सम्भारता पैदा करते हैं : "मरनेवालेके संग खुद बीड़े ही मरा जाता है" अथवा "किसी भीचको न जानना यदि गुलत है, तो जान-बूझकर न भूल पाना, हमेशा चौकको तरह उससे लिपटे रहना—यह भी एलत है।" और इस बीच अपने-आप धीरे-धीरे स्वयं कृतिकामें भी परिवर्तन होता है : "अब वैसा दर्द नहीं होता, सिर्फ उसकी याद करती है, जो पहले कभी होता था।"

अंधाकी गहनतामें निर्मलके पात्र प्रायः सामोश रहते हैं। उनकी सामोशी व्यक्तिता अविद्य संग है। उनका मौन प्याणोंके अन्दरका मौन है जिसकी एक-आध 'की' पर कभी-कभी लेखकको उंगलीका झलका-सा दबाव पड़ता है। 'पिक्चर पोस्टकार्ड'का परेश सामोश रहता है, 'तीसरा गवाह'के मिस्टर रोहतगी भी भीड़के बीच काफी सामोश थे, यहीतक कि 'अंधेरेंमें'का छोटा-सा लड़का भी इस रोगसे ग्रस्त है, क्योंकि उसकी हमउम्र-सी एक बच्चीके बलावा, जो कभी-ही-कभी जाती है, उससे कोई बात करनेवाला भी नहीं है।

इस अनासक्ति और ऐसी तटस्थताके साथ निर्मल अब किसी कदम प्रसंगका चित्रण करते हैं जो भावावेग-रहित। 'दायरीका खेल'की विट्टी चुपचाप रो रही थी, किन्तु "उनका स्वर इतना सहज, इतना घान्त था कि कितनी ही देर तक वे जान भी न सका कि विट्टी रो रही है, अपने ही में धीमे-धीमे...."आँसू जो बिलकुल ठण्डे, बंधनरहित होते हैं, जिनकी बहानेसे रोना नहीं होता, दुःखसे छूटकारा नहीं मिलता, जो हृदयको एक मर्मन्तिक, धनीमूल पीछामें निचोड़ते हुए चुपचाप बूँद-बूँद गिरते हैं....."

इस प्रकार निर्मलकी यह 'आत्मीयता' है "जो मानो हमें भिगोकर खुद मुझी रह जाती है।" उन्होंने जो बात विट्टीके लिए कही है, वह उनके लिए भी लागू करते हुए कही जा सकती है : "बादनेकी तरह उनके धेरेपर वह सब कोई देख लेते, जो देखना चाहते, किन्तु उन्हें

कोई नहीं देख पाता ।”

इस सन्दर्भमें १९१६ ई० में प्रथम चौधरीको सरतचन्द्र-द्वारा लिखे गये एक पत्रका यह अंश उद्धृत करने योग्य है—

“कोई-कोई अत्यन्त गम्भीर स्वभावके लोग जैसे अपने दुःखको भी कहनेके समय एक ऐसे सांख्योत्पत्तिका पृष्ठ दे देते हैं कि अचानक लगता है कि वह किसी औरके दुःखकी कहानी कह रहे हैं । मानो, इससे उनका कोई सम्बन्ध ही नहीं है । आप भी ठीक उसी तरह कहते हैं । धुमा-फिराकर कातरचित्त कहीं भी नहीं हैं—पर जीवनकी न जाने कितनी बड़ी टूट-झोटा पाठकोके दिलपर चोट करती है । आपकी रचनाको यह सहज चान्त मँजो हुई छिलनेकी भंगिमा ही मुझे सबसे अधिक मृग्य करती है ।”

भावुकताका निर्णय पाठकोके अपने-अपने मानसिक प्रभावसे नहीं होता । विचारणीय यह है कि स्वयं कृतिमें भावुकता है या नहीं, लेखकमें कलागत संयम कितना है ? भावात्मक संयम और कलात्मक संगति दोनों पर्याप्त हैं और वहाँ प्रभावकी गहराई है, वहाँ इनका होना निश्चित है ।

यही कला-संयम है जिसके द्वारा जीवनकी दुःखान्त स्थितिको भी निर्मम जिजीविषा और आशासे अनुप्राणित कर देते हैं । विट्टो स्पेदिङ्की मरीच है, उसे मृत्युका भय बराबर बना है । उसका मृत्यु-भय इस हर तक पहुँच गया है कि, भयसे अधिक जिजीविषा प्रकट होती है । ट्रेनमें उसे नींद नहीं आती, क्योंकि डर है कि सोतेमें कहीं ट्रेन चलट न जाये और “मरनेसे पहले सोते रहना कैसा अजीब है ?” गोपा मृत्युको आना ही है तो आँख खोलकर उसका सामना किया जाये । उसकी साप दुल्हन बननेकी है लेकिन वह जानती है कि इस बीमारीके रहते वह कभी पूरी न होगी । एक दिन वह आह्लादके-से स्वरमें बच्चूसे कहती है : “मरनेसे पहले बहुत जी मरकर जीना चाहिए, बच्चू ।” “जैसे हम पहली

र जो रहे थे, जैसे हमसे पहले कोई न जिया हो'

जीवनकी यह झालसा एक और मृत्युकी भयंकरताको उग्र करती है जो हमारी ओर अजब ओवन-राशिका भी आभास दिलाती है। इसी प्रकार घोरसे घोर निराशाकी स्थितिमें भी निर्मल स्थितिका अतिक्रमण करनेका प्रयत्न करते हैं। 'भाषाका मर्म' का नायक बेरोजगार है, जो ज़ारोने उसके अस्तित्वको इतनी गहराई तक प्रभावित किया है कि उसके लिए "मेरा सोचना मेरे ही-जैसा बेकार है," उसी नवयुवककी जीवन-दृष्टिको एक छोटी-सी घटना बदल देती है। वर्षाकी शाम। बाग़उकी रात लिये एक छोटी-सी बच्ची मिलती है। साथ हो जाता है। बातें चल निकलती हैं। बंदले पानोका नाला है। बच्ची उसीमें अपनी नाव डाल देती है और इस आशासे देखती है कि जैसे यह उसी लोकको जा रही है जिसका वर्णन उसने बीजोसे कहानीमें सुना था। घटना बीत गयी। बेकार वह इसके बाद भी रहा। लेकिन 'एम्पलाइमेंट वज़र' जानेकी आदत छूट गयी। उस जिन्दगीमें उसे बच्चीका सपना एक अर्थ देता रहा।

'विक्टर पोस्टकार्ड' के परेश, निको, सीरो तीन नवयुवक विश्व-विद्यालयकी शिक्षा समाप्त करके बाहर दिल्लीमें बहुत गुजार रहे हैं। काम है : भल्लकारनवीसी, आई० ए० एम्० की तैयारी बघैरह। विद्यार्थी-जीवनकी आदतके अनुसार विश्वविद्यालयका चक्कर भी लगा आते हैं और खाली जिन्दगीकी साथ-पढ़ी छात्राओंकी बातचीतसे मरनेकी बीजिया करते हैं। निश्चयता अपने अलखी रूपमें मौजूद है। बककर रेस्तरांनि ठिठे हैं। बातचीत अचानक वह मोड़ लेती है—

"बया सुन कभी कॉम्युनिस्ट रहे थे?"

"तुमसे किसने कहा?"

"सोहीने कहा था। लेकिन मैंने विश्वास नहीं किया। बया यह सच है?"

"सोरोने क्या था?"

"कुछ नहीं, मुझे सिर्फ उल्लुखता हुई थी। जानते हो, मेरा धर्मोपक
विश्वी कॉम्युनिस्टमें बास्ता नहीं पटा। दूरसे देखा है, लेकिन इतने पाउने
कभी नहीं, जितने तुम हो। परंतु, क्या तुम सचमुच कॉम्युनिस्ट रह
सुके हो?"

"निकी, अगर तुम्हारी बीती हुई उम्रके पिछले पाँच साल तुम्हें कोई
सोटा दे, तो तुम क्या करोगे?"

"मैं आर्मीमें चला जाता।—परंतु, मुझे एक बात का हमेशा दुःख
रहेगा, पिछली लड़ाईमें मैं बहुत छोटा था, वरना मैं जरूर जाता।"
बातचीतके इस आत्मिक टुकड़ेपर कहानीमें कोई टिप्पणी नहीं है।
बात बोलेंगे हम नहीं।

निर्मलके चरित्र कहीं-कहीं जीवनकी व्यर्थतामें भी अर्थ खोजनेकी
कोशिश करते दिखाई पड़ते हैं और निरक्षयतामें भी एक उद्देश्य, एक
आस्थाकी तलाश है। और इन तमाम अन्तःविरोधोंको अपने अन्दर लिये
हुए एक भविष्यकी प्रतीक्षा कर रहे हैं, क्योंकि भविष्य उनकी प्रतीक्षा
कर रहा है—

"सितम्बरकी एक शाम" :

"सारी दुनिया उसकी प्रतीक्षा कर रही है कि वह उसे अर्थ दे, उसकी
बाट जोह रही है—साँस रोके!"—

"उसने आँखें उठायीं—सारी दुनिया सामने पड़े थी, और उसकी
उम्र सत्ताईस वर्षकी थी।"

निर्मलकी यह 'प्रतीक्षा' इतनी विशद है कि प्रेमकी कहानीमें भी
प्रेम-भावनाका अतिक्रमण कर जाती है और अपने विस्तारमें सम्पूर्ण मानव-
नियतिका प्रश्न बन जाती है। निर्मलकी ऐसी दृष्टि भलीभाँति देखती है
कि एक ही प्रश्न है जिसका सामना आजका युवक भी कर रहा है और
एक ओर बेरोजगारीकी शक्तमें दिखाई

पड़ती है, तो दूररी ओर प्रेमके निची शैलको भी घस रही है । जीवनका यही व्यापक परिशेष-बोध है जिसके कारण निर्मलकी प्रेम-कहानियाँ भी नितान्त प्रेम-कहानी न होकर जीवनकी अन्य समस्याओंसे जुड़ जाती हैं । “एक पहेली-सी रहस्यमयता है जो सगिरक होते हुए भी एक असीमता घेरे है ।”

‘परिन्दे’ की नायिका कठिना राह चलते-चलते अचानक खिरके ऊपर पतियोंका बेधा उड़ते देखती है और अपने-आप सोचने लगती है .

“हर साल सर्दियोंकी छुट्टियोंके पहले वे परिन्दे मैदानोंको और उड़ते हैं, कुछ दिनोंके लिए बीचके इस पहाड़ी स्टेशनपर बसेरा करते हैं, प्रतीक्षा करते हैं बर्फके दिनोंको, जब वे नीचे अजनबी, अनजान देगोने उड़ जायेंगे—

क्या वे सब भी प्रतीक्षा कर रहे हैं ? यह, हाइटर मुण्ड्री, मि० छूबटे—लेकिन कहके लिए ? हम कहीं आयेंगे ?”

“हम कहीं जायेंगे ? यह सिर्फ एक व्यक्तिका प्रश्न नहीं है, इनका, उनका, सबका प्रश्न है और मानव-निवृत्तिका यह विराट् प्रश्न सारी कहानीपर छा जाना है ।

प्रश्नकी यह गूँथ कुछ-कुछ बीसी ही है, जैसी चेतव्यकी श्रावः तन्मात्र कहानियोंमें कहीं-कहीं गूँथती रहती है” “हम क्या करें ?” गोधा सारा जमाना एक साथ पृष्ठ रहा है—क्या करें ? कहीं जायें ?

निर्मल हम प्रश्नके ठोक बाद धीमे श्शरमें केवल इतना बहते है : “बिन्धु उसका कोई उत्तर नहीं मिला ।”

निर्मलकी यह सामोची खाल अपनी है । विन्दुकी अकस्मर भावने ऐसे सवाल रखती है कि समझदार कुछ देरके लिए सामोच ही जाने है, जब कि समाचार सोच ऐसे भी होने है जो सामोच नहीं रह सकते, उन्हें अबाधको बलती रहती है, सवाल बाहे जो हो ।

कहानी हमके बाद भी चलती है । विन्दुकी इसके बाद भी है । एक

जवाब मिल जाता है और नया सवाल सड़ा हो जाता है, प्रतीक्षा फिर भी है लेकिन नये उत्तरकी ।

इस विश्लेषणसे स्पष्ट हो सकता है कि निर्मलकी कहानियोंके प्रभावके पीछे जीवनकी गहरी समझ और कलाका कठोर अनुशासन है । बारीकियाँ दिखाई नहीं पड़ती हैं, तो प्रभावकी तीव्रताके कारण अथवा कलाके सपन रचावके कारण । एक बार दिशा-संकेत मिल जानेपर निरर्थक प्रतीत होनेवाली छोटी-छोटी बातें भी सार्थक हो उठती हैं, चाहे कहानी हो, चाहे जीवन । कठिनाई यह है कि दिशा-संकेत निर्मलकी कहानीमें कभी सहजतासे आता है और प्रायः ऐसी अप्रत्याशित जगह जहाँ देखनेके हम अभ्यस्त नहीं है । क्या जीवनमें भी मृत्यु इसी प्रकार अप्रत्याशित रूपसे यहाँ कहीं साधारण-से स्थलमें निहित नहीं होता । कहा तो है निर्मलने बिट्टीके लिए, लेकिन क्या यह कथन उनकी कहानीके लिए भी सच नहीं है ?—

“आज सीपठा हूँ, जानेसे पहले बिट्टी कुछ ऐसा कहतीं, जिसने कोई विचित्र चमत्कार उद्घाटित ही जाना...लेकिन ऐसा कुछ नहीं हुआ । वह जिस तरह अचानक कमरेमें घुस आयी थीं, वैसे ही सहज भावसे वकी गयी । उस समय मुझे ऐसा आभास हुआ था कि वह जाने-जाने दरवाजे-पर क्षण-भर टिठकी थीं, मानो कोई बात कहने जा रही हो, वैसे कुछ सोच रहा गया है...” लेकिन धायद यह मेरा भ्रम था ।”

अन्तर भ्रम ही सकता है, यदि कहानीके अन्तिम कथनके लिए ही मान लगे रहें । जिस तरह बिट्टी अपनी बात सादरपंके ही जानाने अनायास बट चुकी थीं, निर्मलकी कहानी भी अन्तिमपंके अन्तमें परसे ही कहीं बट जाती है । जीवनका मरण यदि मृत्युके मरण ही मिलता हो तो ऐसे मरणान्वेषियोंकी अंतिम मूर्च्छर केवल मृत्युकी प्रतीक्षा करनी चाहिए या बन्दी हो तो एक छलांगमें जा चुकी गयी दूरी पार कर

मृत्युके तुरन्त समीप पहुँच जाना चाहिए ।

ऐसे सत्याभेदधका एक दूसरा पहलू है—सतहके चाकचिब्यकी हा इदमिर्थ मान लेना । ऐसे भी पाठक हैं जिन्हें निर्मलभी कहानियोके दृश्य-चित्र अच्छे लगते हैं, सुखम इन्द्रिय-बोध जपानेवाली छवियाँ पसन्द हैं, तथा अनुभूतिपूर्ण क्षणोका आलेख सुझाता है । चायद ऐसे ही लोगोके लिए 'शायरीका खेल' में निर्मल कहते हैं : "किन्तु बिट्टोका सत्य क्या इन बातों, पटनाओ, स्मृतियोका जोड़ मात्र है"....."क्या उससे परे कुछ नहीं"....."कुछ भी नहीं ?

कहानीका अभिप्रेत इन चित्रोकी प्रस्तुत करते हुए भी उनका अतिक्रमण करता है । क्या पाठकसे भी ऐसे अतिक्रमणको माँग नहीं की जा सकती ?

निर्मलने अपनी रचनाके द्वारा प्रमाणित कर दिया है कि, जो सच्चा अतिक्रमण करनेकी क्षमता रखता है, वही सबको समीप चित्रोमें उदेहनेकी मिट्टि भी प्राप्त करता है । निर्मलने स्पूल वषार्थकी सीमा पार करनेकी कोशिश की है, उन्होने सामाजिक वर्तमानका अतिक्रमण करना चाहा है, उन्होने प्रचलित कहानी-कलाके दायरेसे भी बाहर निकलनेकी कोशिश की है, यहाँतक कि वाक्यकी अमेय दीवारकी लाँचकर उसके पहलेके 'मौन जगत्' में प्रवेश करनेका भी प्रयत्न किया है और वहाँ जाकर प्रत्यक्ष इन्द्रिय-बोधके द्वारा वस्तुओके मूल रूपको पकड़नेका साहस दितलाया है । इसीलिए उनकी कहानी-कथामें गभीरता है, भाषामें गहरातकी-सी सङ्गता और सावगी है, वस्तुओके चित्रोमें पहले-पहल देते जानेका सारिचित टटकापन है । उनका यत्न 'नुट गद्य' है.....'टेठ वाक्यक टाँद, विशेषणहीन संज्ञाएँ, अपसारहित पद तथा स्वल्प वाचक । अलग-अलग करके देघनेपर हर वाक्य भासुओ है, हर वाक्य साधारण है, लेकिन पुरा प्रभाव उबरदास्त है । यद्यकी रसाहिते भी वे स्थितियोके अनुरोधसे कवि-व-पूर्ण प्रभाव उत्पन्न कर ले जाते हैं । कवित्व जानेके लिए उन्हें दूसरे कथा-

कारोंकी तरह अलगसे किसी देशी या विदेशी भाषाकी कविता उगुन करनेकी जरूरत महसूस नहीं होती । छोटेसे छोटे ब्यौरेपर भी उनकी पकड़ है और बड़ा-बड़ा सवाल भी पकड़की सीमाके अन्दर है ।

कहानियाँ प्रकृत सात हैं, संग्रह अभी पहला है, लेकिन जिसे हम 'नयी कहानी' कहना चाहते हैं, सम्भवतः उसका भी पहला संस्करण यही है ।

फिर भी अन्तमें एक बात कहनेके लिए रह जाती है और बेहतर है कि उसे निर्मलके ही शब्दोंमें कहा जाये । आरम्भशैली 'तीसरा पयास' में रोहतगीकी है—

“जब कभी सोचता हूँ, हर बार कोई नया नुसना उभर आता है, जिसकी तरफ पहले ध्यान नहीं गया था, या किसी बातका नया पहलू मस्तर लगता है जिसे पहले न देख सका था ।”



अशकके नाम एक औरतका खत*

प्रिय अशकजी,

मेरा पत्र पाकर आपको हसबो-सी झुंझलाहट और हैरानी होगी, चाहेद आपको यह भी लगे कि मैं 'दासकी' ('ठहराव' की नायिका) के पत्रका उत्तर आपको क्यों दे रहा हूँ ? बात कुछ अजीब-गो है भी—पत्र किसीका और उत्तर किसीको ! साधारणतः यह होना ही नहीं । जीवन अपने सहज रूपमें किसी पूर्व-नियोजित मोरचेपर मात्र लटकती कुण्डली पृथिके लिए आयोजित नहीं हो सकता । हार-जीतके सम्बन्धित योगके भीतरसे ही प्रयत्नोंकी छान-बीन हो सकती है—और होती है । पर आपके लिए यह सब मनुष्यकी कमजोरियोंमें शामिल है और हर स्थितिमें मनुष्यकी स्त्रियोंकी ही भाग बन्नामें भी परम लक्ष्य बना लेते हैं, इन्हीं प्रेम्णा कोई अस्वस्थित प्रलय मिलने ही भाग हट उनमें बिचर्दी करकेके लिए पहावर बनकर पत्र लिख देनेकी सीमा तक पहुँच जाते हैं । चाहेद 'दासकी' को न लिखकर आपकी सीधे पत्र लिखनेकी मेरी चाहदा हमने अधिक स्पष्टीकरण देकर ही न हो । नाममें बरा रगा है, अरबजी, बात आपकी है, इसलिए यह उत्तर भी सीधे आपको लिख रहा हूँ ।

ठीक भी है, दासकी भावनी	१. उनके दुःखमें
आपनी उभान और सोनेमें अपना	२. से बुरा नहीं माना
बाना चाहिए । नभो ऐग .	३. बरी पहुँचे

हैं जिनके पास चरित्र और उसके पूरे परिवेशकी समझ और उसकी रचना-
के लिए शिल्पगत कुशलता होती है। आपके पास नहीं है, यह कह गुजरनेकी
घृष्टता तो मैं नहीं करूँगी, लेकिन इतना जरूर कहना चाहूँगी कि 'ठहराव'-
में आवेग और ममताकी जो कसोटियाँ आपने निमित्त की है, वे सव्यार्थमें
तो परम धामक है ही, कहानीके घटना-चक्र और रचना-प्रक्रियाकी कम-
जोरियोंके कारण और भी अर्थहीन हो उठी है। 'हैमो' और 'नागपाल'
दोनोंके लिए कथामें जो प्रसंग आपने जुटाये हैं, उनमें न तो आवेग है,
न ममता है।

बेचारा 'हैमो' !... रातको सोतेमें चौककर पृष्ठता है, "कौन"? और
आपकी 'शक्की' रानी उत्तर देती है, "मैं शक्की ! मेरे होठोंसे बमुरिकल
आवाज निकली..." और दूसरे ही क्षण मैं उसके सोनेसे चिपट गयी।" आवेग
होता तो शक्कीजी बच्चे-जैसी हो जाती और मुरा न मानें अगर मैं कहूँ कि
शक्कीकी जगह मैं होती तो हैमोको इस ठण्डेपनका पूरा मजा चखाती और
उसे तीसरे सेक्सका मान बैठती। और अगर इसे मात्र 'शक्की' का आवेग
मानें तो 'नागपाल' के सम्पर्कमें कौन-सी ममता मिली 'शक्की'की ?
वही न, कि सुहागरातको निहायत उबाऊ ढंगसे वह मृत माँकी कृपा लेकर
बैठ गया और उन बातोंकी चर्चा करने लगा जो मात्र माँ शक्कीक वनिमें
सन्निहित है। इतना ही नहीं, निहायत सिनेमाई ढंगसे दोनों बैठकमें बैठे
माँकी तसवीरके आगे भी पहुँच गये—शनीघट समक्षिए कि 'शक्की'
ने इस समय कोई गाना शुरू नहीं किया, वरना क्लिमी शिल्पके इस प्रसंग-
दृश्यको पूर्णता मिल जाती। मैं तो यहाँतक कहती हूँ कि 'शक्की' या
किसी युवतीकी बात छोड़ दीजिए, जरा अपने पाठकोंसे पूछिए कि कहानी-
के इस भागको पढ़ते हुए उसके दिलपर क्या गुजरी? नौकरके साथ
'नागपाल'की माँकी कृपावाली बात भी इतनी स्टेल और सतही है कि
बेचारी माँके ऊपर किसीका ध्यान पल-भरको भी नहीं टिकना। लेकिन हृदय
तो पहले ही हो गयी, जब नागपाल सुहागरातके कमरेमें दाखिल होते ही

अपनी बहूसे पूछता है कि तुम्हें कोई तकलीफ तो नहीं हुई और बेचारी चाचीको, जो सासोके इन्तजाममें लगी हुई थी; शिकमत करने लगता है। खपर 'सबको'में ममता उभर आनेके यही कारण थे तो इसमें खरा भी सन्देह नहीं कि मात्र लेखकने इस ममता-बारे स्नेहकी अनुभूति की होगी— सामान्य पाठक तो इस प्रसंगपर परदा डालनेके लिए कहानीका अगला पृष्ठ देखनेकी ओर बढ़ जाता है।

खपर खींच-तान कर भी इन्हें विश्वसनीय मानव-चरित्रकी संज्ञा दी जाये तो भी कहानीकी चिस्पगत घटनाकी कमजोरियोंके कारण वे प्राप्य नहीं होते। लेकिन ध्यान देनेको बात है कि इन्हीं दोनो चरित्रको आपकी सहानुभूति प्राप्त है, क्योंकि ममताकी नींवपर प्रेमकी इमारत खड़ी करने-का भार इन्हींके दुर्बल कंधोंपर आ पड़ा है। आखिर क्या बात है, सरकगी, कि जो पात्र आपकी मान्यताओंका रक्षक होनेका काम करते हैं, वे ही नकली हो चटते हैं? 'हंसी' बकर जीवित है, क्योंकि, वह 'सबको' के आवेगकी धारपर अपनी सम्पूर्ण सहजताके कारण बलिदान हो चुका है। यही हालत 'साग और मुस्कान'के हरियाली है, जो अपनी समस्त अंसगतियोंके साथ ही उभरा है और एक समय और थोड़ा चरित्रके रूपमें उस कहानीकी रीढ़ बन गया है।

मुझे बार-बार लगता है, जैसे अपने वैयक्तिक अनुभवोंके लिए ही आपका रचनाकार पूर्वतः समर्पित है और अपनेपर इस कदर लुभावें रहने-के कारण आपकी 'सहानुभूति'के चरित्र मशीनी हो चटते हैं। कहीं ऐसा तो नहीं कि आपके जीवनानुभव ही असामान्य हैं?

'पलंग'के 'केसी'की अतीव स्नायविक नाटकीयताके लिए फिर आपने सृष्टाण-कल ही चुना और फिर बेचारी चाचीके प्रेतकी तरह पृष्ठ-भूमिमें लल सड़ा किया। क्या आपकी ऐसा नहीं लगा कि अचान्तर प्रसंगोंके बावजूद 'नागपाल' और 'केसी'में कोई विशेष अन्तर नहीं है?

इन दोनों चरित्रोंके पीछे कलात्मक अन्तःसंघर्षकी कोई पीठिका नहीं रती। इतना जरूर समझता है कि आपके मनमें इन चरित्रोंके लिए उद्देश्य जरूर है, पर उसे कलात्मक सोप्टव देनेमें आप किन्हीं क सफल नहीं हो पायेंगे है। इतना ही नहीं, मुझे तो लगता है कि और मुस्कान के 'मलहोत्रा' और 'बेइसी' के 'माल' को भी आपने मिट्टीसे गढ़ा है। उम्र इन दोनोंको ज्यादा है, इसलिए 'हिंसाव-मि' में ये और भी प्रबोध और अधिक ठण्डे हैं, लेकिन अगर इनकी रातकी हालत आप जान सकें तो मुझे पूरा यकीन है कि इन दोनों 'नागपाल' और 'बेइसी' से कम ड्रामा उस रात नहीं किया होगा। (जिसे मैं शक्ति मानती हूँ) को कमीको पूरा करनेके लिए किन अग्य मानवीय प्रकृतिको प्रेमके आधारके रूपमें मानना स्वयं अपनेमें बड़ा असन्तुलन है। बहरहाल, मेरी राय तो यह है कि इन चरित्रों आप कुछ दिन असली चिन्ताओंके सेवनकी सलाह दें।

अरकजी, विश्वास करें, यह लिखते हुए मैं 'शक्ती' का मजाक उड़ा रही हूँ, मुझे उसकी मानसिक पीड़ाका पूरा एहसास है। सेक्स ऐकान्तिक जीवनमें सम्झौता करके जीनेवाली स्त्री संसारकी सबसे दम प्राणी होती है और उस हालतमें तो और भी, जब वह एक सन्तु और सहज ब्यक्तिकी चहेती रह चुकी हो। औरत कोई अलग चीज है जैसे ही, जैसे प्रेम कोई चीज नहीं जिसमें आवेग हो ही न। औरत पहली मानकर ममता, आवेग आदिके द्वारा घपलेकी जीवित रखने में रेशे उधेड़ते जानेमें मैं कोई बुराई नहीं देखती, पर इतना जरूर कहना चाहती हूँ कि प्रेमकी प्रतिक्रिया स्त्री-पुरुष दोनोंमें हो होती है, भिन्न हो सकते है पर वह एक और ही नहीं होती। बहुत-से पुरुष स्त्री समान और स्त्रियाँ पुरुषकी तरह प्यारकी पहण करती हैं और मैंने कुछ भी जाना-समझा है उससे मही नतीजे निकले हैं कि सेक्सके आवेग एक आवश्यक तत्व है और बिना सेक्सके प्रेमकी बात करना

मानवीय रागके प्रवेश-द्वारकी अनभिज्ञता ही प्रकट करेगा—समताका द्वार तो इसके बाद पड़ता है। लेकिन समता है आप परमे पहुँचने ही पुनः बँडे है और अन्ततः वह भूल चुके है कि बहूतिक पहुँचनेके मार्गमें पहला दरवाजा कौन-सा था। अन्दर अनेक द्वार हैं। अन्ततः, अन्ततः भूल भूलनाकी क्रमगत ही ऐसी है। प्रवेश-द्वारका ठीक ज्ञान रखनेवाले विरह ही होते है। उन्हें जैसे अपना घर, वैसे भूलभूलना—हर तरफसे, हर जगहमे अब जैसे भी चाहें देख लीजिए—प्रवेशमे कोई उलटी नहीं होगी इसलिए ऐसे लोगोंको द्रष्टा कहा जाता है।

एक लाला सम्बा होता था रहा है और मैं उन्ही कहानियोंकी खोज में उलटी रह गयी जो इस संग्रहके मुख्य स्वरके रूपमें विद्यमान है, लेकिन आपके कलाकारकी मुख्य उपलब्धियाँ ये नहीं हैं। विरह भावप्रकृतिकी रचनामें ही आपको सफलता मिलती है—वहाँ आप आसोचक होते हैं और अनप्युक्त होकर व्यंग्य अथवा विरोध करते हैं। 'लाली जिन्ना'में इसी कारण चरित्रके कोण साज उभरे हैं और बात बन गयी है। सहज रचना होनेके साथ ही कथानककी कृत्रिमता अथवा शिल्पका मशीनीकरण ऐसी कहानियोंमें नहीं आ पाता।

'भाग और मुस्वान' के 'हरिया' के लिए मैं बधाई भेजती हूँ। काश, प्रोफेसर मलहोत्राके बेवानी अनुभव-ज्ञान इस कहानीमें कम होते।

'हूँ' अच्छा है, अन्ततः, मैंने उसे सम्पूर्ण विरोधाभासी और अन्तःसंघर्षमें पाया है, इसलिए 'सकली' की मति भेरे जाने द्वार-जीतकी कोशिश नहीं है—प्रेमके किसी आशामी अनुभवसे इस सम्बन्धकी 'अर्थना' करनेका भी मेरा इरादा नहीं है। करना इस विस्तृत संसारमें प्रेमका अनुभव ही जोड़ती रह पाऊँगी और हर अन्ततः व्यक्ति एक नया अनुभूतिके साथ धार करता रहेगा। मानव-सम्यताने प्रयोगके लिए इस क्षेत्रमें

कोई मुंजापना नहीं छोड़ो है, इसलिए मैं 'हैमी' से पड़ती हूँ—नाबनाकों-
के चक्करमें भी पड़ गयी हूँ, अच्छे नम्बरोंके पास होकर 'हैमी'से विवाह
नो करना चाहती हूँ। आशा है आजीवन बन कर भेरेये।

स्नेहाधीन, बारही
('टहारा'की) 'दली'



अनुभवका अपनापन *

हिन्दीके नये कहानीकारोंमें मोहन राकेश सबसे अधिक लोक-प्रिय कहानीकार हैं। यह बात मैं आलोचकों और पाठकों, दोनोंकी ध्यानमें रखकर कह रहा हूँ। प्रमुख कारण इनका यह है कि कहानीका तत्काल सक्रियता आलोचकोंको भी अन्ततः एक साधारण पाठककी तरह अपनेमें इतना घुसा लेता है कि उसकी सारी प्रतिक्रियाएँ कहानीकारके साथ ही और संकेतोंके अनुसार ही प्रतिफलित होती हैं। राकेशकी लोकप्रियताकी यह वजह उनके एक सफल कहानीकार होनेका प्रमाण है।

आलोचकोंने 'नयी', 'आधुनिक' और 'मजबूती' कहानियोंके जिनने भी मुद्दा रखा है, वे सभी राकेशकी कहानियोंमें मिल जायेंगे। नवीनताके ऊपर स्वयं राकेशके भी अपने विचार हैं जो बड़े ही सीधे-सादे संश्लेष प्रस्तुत पुस्तककी भूमिकाके रूपमें संकलित हैं। राकेशके किसी भी पाठकके लिए यह भूमिका एक निष्ठा 'गाइड' का काम कर सकती है।

लेकिन ऐसा क्या है जो राकेशकी हिन्दी कहानीकी परम्परामें इतना लोकप्रिय साक्षित करता है। ये बहूँया 'अनुभवका अपनापन'। यही वह विशिष्ट बौद्धि है, जो राकेशकी कहानियोंसे उभरता है। कहानीकी गारी बुनारटमें इनकी निश्चलता, इनने साहित्यकी अनुभूति पाठककी होती है कि वह सतस्य रहकर किसी पात्र-विशेषकी विशेषताओंको सज्ज नहीं करता है। वह यह नहीं सोचता कि जिस पात्रकी कहानी बढ पड़ रहा है, वह

* एक और हिन्दूगी : मोहन राकेश

उसमें किसी अंशभूत रूपमें निहित नहीं है—वह उपहास, या दम्भ, या गलत निर्णय, या भटकाव, या ललक जो उनकी कहानियोंमें व्यक्त है—उसका साशो प्रत्येक पाठक है। सैद्धान्तिक वाग्रहसे परे अनुभवको यह सचाई (निजी अनुभव नहीं) ही राकेशको एक धोखे कलाकारके रूपमें सामने ला सड़ा करती है। उदाहरणके लिए इस संग्रहको अन्तिम कहानो-को लिया जा सकता है। जिस अन्तहीन यातनाका साशो 'प्रकाश' है, जिस भस्त-व्यस्तताका किकर्तव्यविमूढ़ता और नियतिबद्धताका, उसी 'सच' का प्रतिपादन 'मिस पाल' भी एक दूसरे माध्यमसे करती है।

आधुनिक भारतीय जीवनके सारे संघर्षोंका सटीक और सचचा और सहानुभूतिपूर्ण वर्णन राकेशकी इन कहानियोंमें व्यक्त है। लेकिन वहीपर यथार्थकी बात उठानी जाती है वहीपर राकेश झंझड़ देनेवाले, तिलमिला देनेवाले व्यंग्यसे काम लेते हैं। व्यक्तिकी सारी कुच्छाओं, गलत निर्णयों वा उसकी सहज स्वाभाविक आन्तरिक ललक (मिस पाल, प्रकाश, मनोरमा) के प्रति वे भावुक बनकर कोई सहानुभूति प्रदर्शित न करके सशम भाषाके माध्यमसे अत्यन्त कठोर व्यंग्य करके स्थितिका संकेत और भी गहरा कर देने हैं। कहा जाये तो कह सकते हैं कि राकेशकी चरम सफलता, पाशों, स्थितियों और समस्याओंके प्रति उनकी तीव्र अनुबोधाय-वाचित्र और सचकी सहानुभूति इसी स्तरपर जाकर सफल रूपमें संकेतित होती है। 'मिस पाल' बच्चोंकी देखकर कहती है "कितने सुबनूरत है ! है न ?" बच्चे उपरर हँस रहे हैं, बिड़ा रहे हैं—"वह औरत नहीं, मर्द है"। मिस पालको इस बातसे तनिक भी दुःख नहीं होगा। वह आश्रित्य छोड़कर बली जानी है क्योंकि लोग सम्म नहीं है। वह बिचकारी करती है। तीन दिनोंकी बाकी सन्धी और रोटियाँ खाती है। फिर भी वह समझती है कि वह कुछ है—जब कि वह एक नियतिकी विहम्बना-भर है। एक ओर 'प्रकाश' है—गलत निर्णयका फल भोगना, अन्तहीन, समाधानहीन जीवन होना—एक सन्धीके मुनमें आहन और बेहोस। एक ओर 'मनोरमा' है।

विदेके संत

उहीन यातनाके नियतिबद्ध संकेत राकेशकी अन्य कहानियोंमें (आर्टी, नवर और जानवर, अपरिचित) भी मिलते हैं । कभी-कभी लगता है कहीं लेखक इस अनुभवसे ग्रस्त तो नहीं है । क्योंकि उसके चरित्रोंमें : आन्तरिक व्यक्तिव-साम्य भी खोजनेपर मिल जाता है—पनेका, और सहनेका एक-सा डंग, एक-सी मान्यता । इसके : राकेशकी कहानियोंके स्तर हैं—जैसे 'युनाइटेड वेल्फेयर' का, 'या 'बारिस' का, जिनमें मात्र चरित्राकनकी खूबियोंको उभार ली कही जाती है । एक दूसरा स्तर भी है जिसे राकेश कभी : है—हास्यका । जिसका हल्का-सा पुट 'बस स्टैंडकी एक : जाता है । लेकिन पूरे कहानीका संकेत उनकी किसी भी : कुलके स्तरपर लागू नहीं होता ।

शिल्प और भाषा, और वातावरण-सृष्टि—अर्थात् कहानी : में राकेश सिद्धहस्त हैं । इस दृष्टिसे उनकी हर कहानी अप : गंतः तराशी हुई लगती है जैसे तेज चाकूसे सबसे सावुनकी : काट दें । शिल्पकी अनेक खूबियाँ, भाषाके अनेक सहज और : रूप उनकी कहानियोंमें ढूँढ़े जा सकते हैं । चूंकि इस तरहकी : भ्रमोंन अनेक बार हो चुका है इसलिए उनकी आवृत्ति को : रखती । बस :



उपमे किसी अंशमय नामों निहित नहीं है—वह उपहान, वा टन, वा दलन निर्मेय, वा भट्टचार, वा सल्लक जो उनकी कहानियोंमें व्यक्त है—उपमा गाथाः प्रायेण पाठ्य है। मैथिलिक भाषाहृषे परं अनुभवकी यह गथाः (निम्न अनुभव नहीं) ही राकेसको एक ध्येय कलाकारके रूपमें नामने ला मरा करती है। उदाहरणके लिए इन संघर्षको अन्तिम कहानियोंको विद्या वा सल्लक है। विम अन्तहीन यातनाका साक्षी 'प्रकाश' है, विम अन्त-अन्तनाका विवर्णम्यविमृष्टना और नियतिवदनाका, ली 'धर्म' का प्रतिपादन 'विम पाल' भी एक दूसरे माध्यमसे करती है।

आधुनिक भारतीय जीवनके सारे संघर्षोंका सटीक और सफा और सहानुभूतिपूर्ण वर्णन राकेसकी इन कहानियोंमें व्यक्त है। लेकिन बहोरपचार्यकी बात सदासी जाती है बहोरपर राकेस जैसा देनेवाले, दिलनिहा देनेवाले व्यंग्यसे काम लेते हैं। व्यक्तिकी सारी कुष्ठाओं, उल्लस निर्णयों वा उल्लसकी सहज स्वाभाविक आन्तरिक सल्लक (विम पाल, प्रकाश, मनोरमा) के प्रति वे भावुक बनकर कोई सहानुभूति प्रदर्शित न करके सद्यः धारके माध्यमसे अत्यन्त कठोर व्यंग्य करके स्थितिका संकेत और भी गहरा कर देते हैं। कहा जाये तो यह सकते हैं कि राकेसकी चरम सफलता, पार्श्व स्थितियों और समस्याओंके प्रति उनकी तीव्र अनुबोधन-चरित और अपनी सहानुभूति इसी स्तरपर जाकर सफल रूपमें संकेतित होती है। 'विम पाल' बच्चोंको देखकर कहती है "कितने सूबसूरत है ! है न ?" बन्ने उपपर हंस रहे है, चिढ़ा रहे है—"यह औरत नहीं, मर्द है"। विम पालकी इस बातसे तनिक भी दुःख नहीं होता। यह व्यक्ति छोड़कर क्योंकि लोच सम्य नहीं है। यह चित्रकारी करती है। सन्धी और रोटियाँ खाती है। फिर भी यह - जब कि वह एक नियतिकी विदम्बना-भर है उल्लस निर्णयका फल भोगता, अन्तहीन, धारके सुखमें आहत और बेहोश।

द लेखिकाके दितमें हो रहा कि उससे मुझ हुई चर्चा शीघ्र हो उसे कर दूसरोंपर समाप्त हुई—या दूसरे उससे समाप्त हुए ! उस लम्बी-मुनीकी सबसे बड़ी निष्कलता भूते बड़ी लगती है कि किसीने उससे महत्त्वपूर्ण परिवर्तनकी छानबीन करना आवश्यक नहीं समझा जो की कहानीकी कथा-वस्तुमें उतना नहीं परिलक्षित होता जितना लेखिकाकी विज्ञान-युगीन संवेदनाओंमें ।

मुझ कथानकको लें तो 'खिन्दगी और गुलाबके फूल' की कोई भी प्रेमचन्द-कालीन हो सकती थी, लेकिन उन कहानियोंके माध्यमसे जो जिस प्रकार जीवनको सोचती है वह मूलतः उस युगसे भिन्न है—कालीन है । उदाहरणके लिए इस संग्रहकी एक कहानीका सारा सारण और परिण पूर्व-परिचित लगते हैं, और पाठक अब कि उससे नयी बात पानेकी आशा लगभग छोड़ चुका होता है, कहानीका बाध्य इस तरह सामने आता है कि सारी कहानी एक सर्वथा नया रूप, एक नितान्त मौलिक दृष्टिकोणका बन, पा जाती है ।

संवेदनाका नयी कहानीके सम्दर्भमें विशेष महत्त्व है जो कहानीके धीरे-धीरे विकसित हुई है, जब कि कविताके क्षेत्रमें इसके परि-संग अधिक व्यरित-केन्द्रित—इसलिए अधिक क्रान्तिकारी रहा । कविताकी तरह जनहृदयकी झवहेलना करके भी परिवर्तित होना कहानीके लिए सम्भव भी न था । 'खिन्दगी और गुलाबके फूल' की कहानी भी एक नये तरहके पाठकको माँग नहीं करती । सामान्य पाठकको इस तरह नया सम्दर्भ देनी है कि पाठकको कहीं भी संस्कार-का नहीं लगता ।

(प्रारंभ) की दृष्टिसे, जैसा कि मैंने अभी कहा, उपा प्रियंवदा-नियंता पुरानेके अधिक निबट हैं : दूसरे घन्टोमें, जे साहित्यके 'कारो' से कम प्रभावित है । नयी कहानीके कई ऐसे सत्त्व हैं जे कीया सम्बन्ध उन प्रयत्नोसे है जो साहित्यके अन्य क्षेत्रोमें उठे या

जाकी तरफदार

आधुनिकताकी तरफ़दार*

नयी कहानीका नयापन को बहुत-कुछ उन्हीं संवेदनाओंका विश्लेषण होगा जिन्हें हम आजके साहित्यका विशिष्ट बोध मानते हैं। मार्क्सवाद और अस्तित्ववाद दोनों ही ने आजके मनुष्यको अपनी स्थिति अधिक तार्किक ढंगसे समझनेको और प्रोत्साहित किया है। समझने और समझाने-का साधन, यानी भाषा, आज उसके लिए एक साहित्यिक महत्व ही नहीं वैज्ञानिक वास्तविकता भी रखती है। हर क्षेत्रमें मनुष्य अपने-आपको अपनी परिस्थितियोंके लिए कुछ इस तरह जिम्मेदार पाता है कि नये मानव-मूल्योंकी खोज और उनका विश्लेषण उसके लिए अत्यन्त आवश्यक हो गया है। इन सबका क्रान्तिकारी प्रभाव उसको चिन्तन-विधि और साहित्यपर पड़ा है। प्रस्तुत दोनों संग्रहोंको लेकर कुछ ऐसे तथ्य सामने आते हैं जो कहानी ही नहीं साहित्यकी अन्य विधाओंके सन्दर्भमें भी विचारणीय हैं।

उपा त्रियंबदाकी एक कहानीको लेकर जो सन्धी वर्षा 'नयी कहानियाँ' में आरम्भ हुई थी उसने कुछ उत्सुकता अवश्य जगायी थी, लेकिन बहुत आश्वस्त नहीं किया। यह वर्षा कहानीपर न केन्द्रित रहकर कहानीकारोंपर अधिक मुखर रही : नये और पुरानेको लेकर—'नयी कविता' के बज्रनपर—एक ऐसे बादविवादमें फँसी कि उससे नयी या पुरानी कहानीके बारेमें कोई निष्कर्ष निकालना कठिन हो गया। यह

* जिन्दगी और मुलावके पृष्ठ : उपा त्रियंबदा

उपा प्रियंवदाके चरित्र स्वाभाविक आकांक्षाओं और आवश्यकताओं-वाले लोग हैं, रोड़के आदिक और आपसी सम्बन्धोंके बीच । वे जीवनको देखकर कोई नूनियादी खवाल नहीं उठाते । वे ज्यादातर 'टाइप'-चरित्रों और परिस्थितियोंके द्वारा एक विशेष संवेदनाको प्रसार-सा देती लगती हैं, यद्य कि निर्मल वर्मा जैसे चरित्रों और परिस्थितियोंकी अपेक्षा प्रतिकृत होते हैं ।

जीवनानुभवने कितनी व्यापक कोटिका आस्थ-मन्यन एक रचनाकारमें जमाया है, इसका घनिष्ठ सम्बन्ध उसकी रचना-प्रक्रियासे होता है । इसी-लिए एक अप्रौढ़ कृतिको उच्चकोटिकी रचनासे अलग करनेवाले तत्त्व अनुभवोंपर इतना निर्भर नहीं करते जितना अनुभव करनेवालेपर । उपा प्रियंवदा आसानीसे सुधारवादी क्रिसकने सतही सांघाजिक कहानियाँ लिख ले जा सकती थीं—जो प्रायः वस्तुपरक कलाकी कमजोरी होती है । लेकिन वे अपनेको इन खतरोंसे बचा ले जाती हैं; क्योंकि अपनी स्वाभाविक प्रवृत्तियोंकी अपेक्षा वे उस घिसित विज्ञानको प्राथमिकता देती हैं जिसके बिना यथार्थकी सही पकड़ असम्भव है । और यद्, मेरे विचारसे, आधुनिक या नयी कही जानेवाली संवेदनाका एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण पहलू है ।

उपा प्रियंवदा यद्यपि सहसा अधिक विविधता और मार्मिकताका आग्राम कराती है लेकिन वे किसी ऐसे विचारकोलसे जीवनको नहीं देखती कि व्यक्ति अपनी परिस्थितियोंसे बड़ा लगे—बामुके 'विमोक्षण' की तरह । निराशापूर्ण स्थितियोंमें भी आशका मनुष्य अपनेको साहसी और अपराजित देखना चाहता है—हठान और दोम नहीं । इस प्रकार अपनेको देखना मनुष्यके लिए कोई नयी बात नहीं, लेकिन इसे एक ईमानदार रचनात्मक हक दे सकना अवश्य कलाकी एक नया आग्राम दे सकता है ।

उपा प्रियंवदाको माया अधिक वस्तु-सम्बन्धी ही रहती है, और इसीलिए धातु उपयुक्त अर्थमें कुछ सीमित थी । जीवनमें आरपा व्यक्ति

आधुनिकताकी तरफ़दार

उठाये गये। (निर्मल धमनि अपने कहानियोंमें कई जगह माया और
 शक्ति की ओर गंभीर दृष्टि है।) इसीलिए शायद आज कहानीकी ऐसी
 तकनीककी बात उठाना इनका अनावश्यक नहीं लगता जिनका शायद कुछ
 हलकों पहने लगना। कुछ अन्य कारणोंसे जया प्रियंवदाकी कहानियोंकी
 लेकर भी तकनीककी बात उठाना बहुत जरूरी नहीं लगता : आधुनिक
 विचारों और रहस्य-महानका जो नया संस्कार लेखिकाके मूलतः भारतीय
 दृष्टिकोणपर पड़ा है वह अधिक आकर्षित करता है। कहानियोंमें तथाम
 रूढ़ि-परिस्थितियों और घटनाओंसे गुजरते हुए भी वे अपनेकी रूढ़ि-
 निरूपणसे बचाती हैं : मानों जोना ही नहीं, समझदारोंसे जीना ज्यादा
 जरूरी है। किसी भी स्तरपर जीते हुए वे बिंबेकी तरफ़दार हैं, मानों
 लेखिका इस तथ्यके प्रति बराबर सचेत है कि विकासशील जीवनमूल्य
 मनुष्यकी इच्छा-क्षमतासे अधिक उसकी चिन्तन-क्षमतापर निर्भर करते हैं।
 हम आपसके बावजूद कहानियाँ एक सहज प्रभाव मनपर डालती हैं—
 कि कहानी मुख्यतः जीवन-वस्तु है। बातको संभावित कहना, जीवनमें
 पूरी तरह रमकर कहना—रूपकी अपने-आपपर छोड़ देना। तकनीक गीन
 है लेकिन अनुभूत इतना सरा और पैना उतरता है कि तकनीककी बात
 उठाना जरूरी नहीं लगता—बल्कि यह आशंका होती है कि लेखिका
 इससे भिन्न कोई आशा करना शायद उसकी संवेदनाओंकी ताजगी की
 सचाईकी धुंधला कर दे। हर कहानी एक सांख्यिक प्रभाव मनपर डाल
 है, जिसके पीछे जीवनसे घनिष्ठ सम्पर्क और सूक्ष्म निरीक्षण झलकता है।
 भावनाओंमें भी कठोरता या दुर्बलता नहीं, विचारोंकी-सी गरिमा, संयम
 और गहराई है। ऐसा लगता है कि लेखिकाकी सफलता कहानी-कलामें
 कोई बहुत मौलिक प्रयोगके कारण उतनी नहीं जितनी कुछ परिचित
 कमजोरियोंसे अपनेकी उचा जानके कारण है। हिन्दीके लिए शायद या
 सिद्ध कर सकना भी काफी नहीं खोज है कि भावनाओंकी बिना कृत्रिम
 किये भी नियन्त्रित रखा जा सकता है।

विशेषकर :

էկէ 'Իւրն Բանն շէջ Կախալի Զն
Յոյն Թորեկէ Կոնկ Գեղար Զն
Էլն Յէ Էն Զն Թեօքե Զնն Էն ԷրԲԸ
Յ ԷրԷ Զն Թեօքե Զնն Յն Կոնկ
ԷրԲԷՅն Էլն Բեյր-ԵրԷն Կոնկ Էն
Բն Կախալի Էկ Են Կոնկ Էլն ԷրԲԸ
Էն Էն Էն Էն Է Կոնկ ԷրԷ Էն
Էն ԷրԷ, ԷրԷն ԷրԷն Է ԷրԷ
Էն Կոնկ Էն ԷրԷն Էն ԷրԷն
ԷրԷն ԷրԷն ԷրԷն Էն ԷրԷն

बेगानापन है। यह कुप्टा नहीं है, कुप्टाका विरोध है; अनास्था नहीं है, आस्थाका आग्रह है लेकिन ऐसी आस्था जो संवेद तो है, पर उसका कोई मूल सामाजिक रूप नहीं है, क्योंकि वह परिवेशमें नहीं है।

संग्रहकी पहली कहानी ('एक अवलोक कहानी') पढ़कर मैं बहुत-कुछ चकित रह गया था। बहुत दिनोंसे इतनी सघनत और साहित्यपूर्ण कहानी मैंने नहीं पढ़ी थी—जो मध्यमवर्गीय हिन्दुस्तानी पुरुषको और डोंगली उठाकर, बलिष्ठ उसकी छातीपर मूकता मारकर कहती है : तुम पुरुष नहीं हो, केवल काटून हो, एक व्यंग्यपूर्ण आभास-व्याज, जो बिना अंधेरके आवरणके नारीको नारी रूपमें ग्रहण नहीं कर सकता। नारी, जो केवल सरीर नहीं है, लेकिन सघरीर है।

बादकी कहानियाँ मैंने एक सप्ताह बाद पढ़ीं, इसलिए कि पहली कहानीके प्रभावसे कुछ मुक्त होकर पढ़ सकूँ। जैसा कमलेश्वरने भूमिवादे स्वीकार किया है, आज कहानीकारके सामने रास्ते बहुत बरादा गुले हुए नहीं हैं। अचरत तो व्यंग्यके सिद्धांत उसके पास अपनी बात बतानेका कोई ढंग नहीं रहता। या फिर बहुत सहरी करवा। या फिर हिन्दुओंके घम जानेकी, संवेदनाके अभावकी संवेदना। लेकिन कमलेश्वरकी यह आखिरी तरीका पसन्द नहीं है, क्योंकि इसमें मजबूरीकी ही नहीं, पराजयकी भी स्वीकृति निहित है, ऐसा उनका विचार प्रतीत होता है—जो मेरा खयाल है गलत है, लेकिन यह अनय बात है। परस्वरूप उनको बहानियोंमें लाने का व्यंग्य है ('प्रेमिका', 'जार्ज पंचमको नाक', 'दिग्भेदे एक मौत', 'साँप') या कल्पना ('पीला गुलाब', 'दु.ख-भरी दुनिया', मूक स्वर 'एक रती हुई किन्दरी' का भी कल्पनाका ही है, जो उसमें व्यंग्य भी है जो दरअसल कल्पनाको और सहारा करता है।) लेकिन कमलेश्वरकी अपनी विविध कहानियाँ हैं, 'साँपे हुई दियाएँ', 'एक धी बिलाल' और 'पराया घर'। ये कहानियाँ उस दबावसे, उन शोकात्मक निष्कर्षका प्रयास हैं, जो लेखकको मजबूर करती हैं कि उसकी अस्मिताकी लाने को

बैंगानापन है। यह कुष्ठ नहीं है, कुष्ठका विरोध है, अनास्था नहीं है, आस्थाका आपह है लेकिन ऐसी आस्था जो संबंध तो है, पर उसका कोई मूर्त सामाजिक रूप नहीं है, क्योंकि वह परिवेष्टमे नहीं है।

संग्रहकी पहली कहानी ('एक अश्लील कड़ानी') पढ़कर मैं बहुत-कुछ चकित रह गया था। बहुत दिनोंसे इतनी सशक्त और साठसपूर्ण कहानी मैंने नहीं पढ़ी थी—जो मध्यमवर्गीय हिन्दुस्तानी पुरुषकी ओर उँगली उठाकर, बल्कि उसकी छातीपर मुक्का मारकर कहती है : तुम पुरुष नहीं हो, केवल काटून हो, एक व्याशपूर्ण आभास-मात्र, जो बिना अंधेरेके आवरणके नारीको नारी रूपमें ग्रहण नहीं कर सकता। नारी, जो केवल शरीर नहीं है, लेकिन सशरीर है।

बादकी कहानियाँ मैंने एक सप्ताह बाद पढ़ीं, इसलिए कि पहली कहानीके प्रभावसे कुछ मुक्त होकर पढ़ सकूँ। जैसा कमलेश्वरने भूमिकामे स्वीकार किया है, आज कहानीकारके सामने रास्ते बहुत शवादा खुले हुए नहीं हैं। अक्सर तो व्यंग्यके सिवाय उसके पास अपनी बात कहनेका कोई ढंग नहीं रहता। या फिर बहुत गहरी कथना। या फिर जिन्दगीके घम जानेकी, संवेदनाके अभावकी संवेदना। लेकिन कमलेश्वरकी यह आखिरी तरीका पसन्द नहीं है, क्योंकि इसमें मजबूरीकी ही नहीं, पराशयकी भी स्वीकृति निहित है, ऐसा उनका विचार प्रतीत होता है—जो मेरा खयाल है गलत है, लेकिन यह असय बात है। फलस्वरूप उनको कहानियोंमें या तो व्यंग्य है ('प्रेमिका', 'जाज पचमकी नाक', 'दिस्तीमें एक भौत', 'साँप') या कथना ('पीला मुलाब', 'दु.स-भरी दुनिया', मुख्य स्वर 'एक दकी हुई जिन्दगी' का भी कथनाका ही है, जो उसमें व्यंग्य भी है जो दरअसल कथनाको और गहरा करता है।) लेकिन कमलेश्वरकी अपनी बिसष्ट कहानियाँ हैं, 'खोयी हुई दिशाएँ', 'एक थी विमला' और 'पराया शहर' ! ये कहानियाँ उस दबावसे, उन सीमाबद्ध निकलनेका प्रयास हैं, जो लेखकको मजबूर करती हैं कि उसको अभिव्यक्तियाँ या तो

रंग और व्यक्ति

• •



। ३ । ३२

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

रंग और व्यक्ति

• •

1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100

1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100

श्रावण है। वस्तुतः यही पुरो 'ट्रैजेडी' है इस नाटककी, इस प्रसंगमें बेवारी 'अनिमा' के चरित्रको जैसे नाटककारने जान-बूझकर उभरने नहीं दिया है। सदा कोनेमें दुबकाकर, चुपचाप कुरसीपर बैठाकर, कार्यतत्त्वसे सदा दूर रहकर उसे व्यक्तित्व-प्राप्तिसे वंचित कर रखा है; पर इसका सदुपयोग नाटककारने किया है : अनिमाको अजलिके चरित्रके विपरीतमें रहकर, अजलिके व्यक्तित्वको उभारनेमें; और अनिमाको पात्रता 'नैरेटर' बर्दाह् बाधक अथवा सूत्रधारके रूपमें।

'अंजो दोदी' में विद्युत् नाटक क्या है? नाटकके अन्तमें थीपत्तके भारतवासियोंसे बचनोमे उसकी जन्तिम मूँज है।—अंजो सखत मारिड और जालिम थी, क्योंकि उसके नाना मारिड और जालिम थे। वह अपने घरकी घड़ीकी तरह चलाना चाहती थी, पर वह वह न जानती थी कि घड़ी मसोन है, और इनसान इनसान। अंजो यदि इसे समझती, तो उसके पतिकी धोरीसे धाराब पीने और अंजोकी मरने (आत्महत्या) की वकुरत न पड़ती। लेकिन अंजोने जब देखा कि वह जिन्दगीमें अपनी सनक पूरी नहीं कर सकती, तो उसने जहर ला लिया और जिस काममें वह शिश्वीमें सकल नहीं हुई, मरकर ही गयी। क्योंकि नानाकी पीढ़ी, अंजोकी पीढ़ी, और उसके पुत्रपत्नीकी पीढ़ी—ये तीनों पीढ़ियाँ एक ही स्वरके, एक ही मनोविकारके जैसे विलम्बित लय है। तीसरी पीढ़ीका प्रतिनिधि, अंजोका पुत्र, कहता है, "मम्मी स्वर्ग ब्रेक थी। जबतक वे डिब्बा रहीं, उन्होंने इस घरकी जिन्दगीपर ब्रेक लगा रखी—उसे स्वतन्त्रतासे बढ़ने, फलने-फूलने नहीं दिया—और जब मर गयीं, तो ब्रेक लगाती गयीं।" (औरतकी शक्तिमें तथा उस घरमें अद्भुत भूत-बैसी बनकर, जो सबकी चेतनामें व्याप्त है।)

'अंजो दोदी' की कुछ विशेषताएँ मूल्यवान् हैं। इसकी परम मनोरथ और साऊ-मुपरी कथा, और दो अंकोंमें तीन पीढ़ीके जीवनकी अभि-व्यंजनासे इसका सामाजिक स्वर

1959 1961 1962 '70 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022

1959 1961 1962 '70 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022

1959 1961 1962 '70 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022

1959 1961 1962 '70 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022

1959 1961 1962 '70 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022

भा है, केवल समयका अन्तर दिलानेके लिए । उन दोनों दुन्दुबोमें महड
 क ही घटनाका आधार बार-बार लिया गया है : डाइनिंग टेबलपर
 मान स्थितिमें श्रीपलके सो जानेका । इस तत्त्वमें क्या 'मोनोटनी' नहीं
 ? अथवा नाटकके कायंतत्वमें अनावश्यक गुलाबी या छरीबी नहीं ?
 स्वाभाविकता नहीं ?

श्रीपल जब कभी (दोनों अंकोंमें) दूर देखते अंजोके घर आया है,
 व उसके प्रवेशके समय आवश्यक रूपसे दुन्दुबके पात्र उसीके बारेमें बर्ण
 रने लग जाते हैं ।

'अंजो दीदी' में श्रीपल कई जगह गुनगुना चठठा है । मुझे मेहद
 छो लगीं वे लाइनें :

यह वस्तूरे जहाँ बग्दी है कैसा तेरी महडल मे
 यहाँ तो बात करनेको तरसती है जहाँ मेरी ।



1917

1917

1917

1917

1917

1917

'अंधाधुन' पद्य-नाट्य एक नया प्रयोग है और नाट्य-रचनाकी प्रवर्धित विधियों और ढोंलियोंको छोड़कर एक नये रूपकी सृष्टि करता है। नाटकमें 'स्थापना', 'समापन' और 'अन्तराल' रखे गये हैं; अंकोंको प्रतीकात्मक घोषक दिये गये हैं; कला-स्थितियों और नाटकीय पात्रोंपर क्याक्याएँ-टीकाएँ करनेके लिए प्रहरी और कथा-भाषकका विधान किया गया है। यह सब कथावस्तुकी सघटनाका परम्परागत स्वरूप ही बदल देता है। रूप और शिल्पमें ऐसा प्रयोग और परम्परा-विच्छेद साहित्यके सभी अन्य रूपोंकी अपेक्षा नाटकमें एक अधिक समझीर, विचारयोगी बात है क्योंकि साहित्यका यह रूप—नाटक—सभी अन्य रूपोंसे अधिक लोकानुगामी और परम्परापरक होता है और इसको कला-कविता विद्वानों गहरी, प्राचीनतापरक और नियामक होती है (उतनी साहित्यके किसी दूसरे रूपकी नहीं होती)। यहाँ इस सम्बन्धमें हिन्दीके उन वाच्य-रूपों और पद्य-नाटकोंकी बिलगुल नहीं लिया जा रहा जो ऐश्वर्यपर प्रसारित होनेके ही लिए लिखे गये हैं या जिनकी परिवर्तना कुछ वाच्य-रूपमें की गयी है और जिनकी साधकता प्रसारित ही जाने या पाठ्य-युक्तक बन जानमें है, रंगमंचोंय प्रदर्शनमें नहीं। वैसे ऐश्वर्य-वदनाटककी अपनी समझाएँ ही सकती हैं, पर उनसे भी यहाँ हमें प्रयोजन नहीं। 'अंधाधुन' ही रंगमंचके लिए ही लिखा गया है; वही इसकी रूप-अवधारणाका प्रेरक और नियामक है। इसीलिए, उसके रंग-विधानका परीक्षण आवश्यक ही नहीं उपयोगी भी हो जाता है।

निसम्भेद 'अंधाधुन' के अल्पयनका दूसरा पद्य कथावस्तुका निरूपण भी महत्त्वपूर्ण है क्योंकि नाटककारने इस आस्थानको नये सैद्धांतिक और नैतिक भंगिमाओंके साथ प्रस्तुत किया है और पात्रोंकी निरन्तर मोक्ष संकल्पनाएँ की हैं, किन्तु प्रस्तुत समीधाने यह पक्ष अछूता छोड़ दिया गया है। केवल कथावस्तुकी व्यवनाओं और पात्र-संकल्पनाओंका नाटककी रचना-नीतीके साथ जो सम्बन्ध है और उसे निर्धारित करनेमें उनका जो

है हुआ है कि नाटकके पात्र वस्तु-व्यापारके जीवन्त कर्ता-भोक्ता नहीं
 समते। ये सबके सब जैसे अपनी उक्तियों, संस्मरणों, टोकियों, नैतिक
 व्यापनाओं और प्रतिशोध-पदवाचतापके भाव-प्रदर्शना-द्वारा कथावस्तु कहते
 दोहराते फिरते हैं। इस आयोजनामें एक तो भाषो और कथनोंकी पुनरा-
 तिथियाँ होती हैं और ऐसा बोध होता है कि पात्र नाटकीय क्रिया-व्यापारमें
 लग सके हैं, न उसमें नियोजित हैं और न उससे निमित्त हैं। समूचा
 नाटक ऐसे छोटे-छोटे संवाद-खण्डों-सा लगने लगता है जो कथाचातुर्यसे
 जोड़ ली दिये गये हैं पर जिनमें नाटकीय दक्षिण नहीं आ पायी है।

इस युक्तिकी कलात्मक साधकता भारतोंने स्वयं पुस्तकके 'निर्देश'
 में बताया है। इसमें सन्देह नहीं कि जिस प्रयोजनके लिए इस लोका-
 नाट्य-पद्धतिका अनुसरण किया गया है उसमें भारतीयोंकी बड़ी सफलता
 मिली है। "वातावरणकी मासिकता गहन होती है, प्रतीकोंके अर्थ सुलभ
 हैं," कथा-खण्डोंपर सैद्धांतिक विश्लेषण और स्थापनाएँ होती हैं और
 पात्र-रस भी सायद नाटकीय संवादोंसे अधिक कथा-गायनोंमें ही मिलता
 है। किन्तु नाटकीय पात्रों और स्थितियोंसे स्वभावतः उद्भूत होनेवाली
 जो अधिक मौलिक नाट्य-दक्षिण होती है, वह इस पद्धतिसे धीरे और
 अनिश्चय हो जाती है और नाटकीय प्रभाव और अन्वितिमें भारी व्यवधान
 पड़ता है।

दोनों प्रहरी : वस्तु-संघट्टाके लिए कथा-गायनके अतिरिक्त दो
 प्रहरीयोंकी कल्पना की गयी है जो घटनासमस्तका परिचय देते हैं, कथा-
 स्थितियों और पात्रोंपर टीका-व्याख्या करते हैं और कभी-कभी नाटकके
 पात्रोंके प्रश्नोंका उत्तर देकर मुख्य नाटक-व्यवहारमें सम्मिलित हो जाते
 हैं। नाट्य-रचना-सिलसिलेके दृष्टिसे इन पद्धतिमें बड़ी सम्भावनाएँ हो सकती
 हैं और पिछले कुछ वर्षोंमें नृत्य-नाटकोंमें जाओ कलात्मक उदात्तताके साथ
 उनका अन्वेषण भी किया गया है, किन्तु 'अन्धानुभव' जो नृत्य-नाटक
 नहीं है, यह पद्धति दो कारणोंसे दुर्बल हो गयी है। एक तो प्रहरीयोंकी

कई अंकोंमें—विशेषकर चौथे अंकोंमें कथानकके कई खण्ड एकके बाद एक खुलते जाते हैं और नाटककार नाट्य-व्यापारके कई स्थलोंकी सृष्टि करता है; गान्धारी और संजय खड़े हैं; संजय मुड-सूचनाएँ देते हैं; बार-बार पीछेका परदा उठता है, गिरता है—मुडके दृश्य आते हैं; फिर संजय-गान्धारी वार्तालाप चलता है, फिर कथा-गायन होता है; क्रौरव-जन युद्धभूमिके लिए प्रस्थान करते हैं; यात्रा करते-करते सवाद चलता रहता है; आकाशवाणी होती है; अप्रत्याशित रूपसे पात्र प्रकट होते हैं; और इन सारी घुवितयोंके बाद भी कथा-सूत्र टूटने लगता है या नाटककी अन्विति दृश्यको आगे बढ़नेसे रोकने लगती है और कथा-गायक भा जाता है और नाटककारको प्रभय मिल जाता है। कथावस्तुके विभाजन और दृश्य-अनुक्रमोंको इस सारी योजनाको रंगमंचपर नाटककार जित निर्देशोंके साथ प्रस्तुत करना चाहता है, उनमें एक बीचके वरदेके उठने-गिरनेकी घुवितसे बराबर काम लिया गया है। इससे नाटककार अपनी कथावस्तुका नाटकीय निबोह तो कर लेता है, परन्तु प्रदर्शनकी दृष्टिसे इससे एक ऐसे चमत्कारी भावको प्रथम मिलता है जो रचानुभूतिकी सहज, स्वाभाविक प्रक्रियाओंको विघटित कर देता है।

‘अन्यायुग’ की वस्तु-योजना और उसके रंग-विधानकी पारस्परिक विसंगतिका कारण यह है कि भारतीयने लोक-नाटककी एकाध रुढ़ियोंको जित प्रकार साहित्यिक नाटकमें नियोजित कर दिया है उसमें तत्त्वमय विरोध है। नाट्य-रुढ़ियाँ इस तरह एक नाट्य-रूपसे लेकर दूसरोंमें नहीं जोड़ी जा सकतीं। प्रत्येक रुढ़िका सम्बन्ध नाट्य-वैली और रूपके समूचे सविधान, और उसके सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेद्यसे होता है, और ये रुढ़ियाँ सदा ही रंगमंच और उसकी आनुषंगिक कलाओंकी अनुगामिनी होती हैं। ‘अन्यायुग’ की कला-रुढ़ियाँ अपने सहवर्षी रंगमंचकी सृष्टि न करके विपरीत रूप-स्वभाववाले रंगमंचमें आरोपित की गयी हैं; यही अन्त-विरोध बराबर नाटकके रसास्वादन और वस्तु-ग्रहणमें बाधा डालता है।

कई अंकोंमें—विरोधकर चौथे अंकमें कथानकके कई खण्ड एकके बाद एक जुनते जाते हैं और नाटककार नाट्य-व्यापारके कई स्तरोंकी सृष्टि करता है। गान्धारी और संजय सडे हैं; संजय मुट-सूचनाएँ देते हैं; बार-बार पीछेका परदा उठता है, गिरता है—मुटके दृश्य आते हैं; फिर संजय-गान्धारी वार्तालाप चलता है, फिर कथा-गायन होता है; कौरव-जन युद्धभूमिके लिए प्रस्थान करते हैं; यात्रा करते-करते संवाद चलता रहता है; धाकादावाणो होती है; अपत्याशित रूपसे पात्र प्रकट होते हैं; और इन सारी युक्तियोंके बाद भी कथा-सूत्र टूटने लगता है। या नाटककी अन्तिम दृश्यको आगे बढ़नेसे रोकने लगती है और कथा-गायक भा जाता है और नाटककारकी प्रश्रय मिल जाता है। कथावस्तुके विभाजन और दृश्य-अनुक्रमोंको इस सारी योजनाको रंगमंचपर नाटककार जिन निर्देशोंके साथ प्रस्तुत करना चाहता है, उनमें एक बीचके परदेके उठने-गिरनेकी युक्तिसे बराबर काम लिया गया है। इससे नाटककार अपनी कथावस्तुका नाटकीय निर्वाह तो कर लेता है, परन्तु प्रदर्शनकी दृष्टिसे इससे एक ऐसे अमरुतारी भावको प्रश्रय मिलता है जो रसजन्मुटिकी सहज, स्वाभाविक प्रक्रियाओंको विघटित कर देता है।

‘अन्धायुग’ की वस्तु-योजना और उसके रंग-विधानकी पारस्परिक विसंगतिका कारण यह है कि भारतीयने लोक-नाटककी एकाग्र रुढ़ियोंको जिस प्रकार साहित्यिक नाटकमें निमोजित कर दिया है उसमें तत्त्वगत विरोध है। नाट्य-रुढ़ियाँ इस तरह एक नाट्य-रूपसे लेकर दूसरेमें नहीं ओढ़ी जा सकती। प्रत्येक रुढ़िका सम्बन्ध नाट्य-शैली और रूपके समूचे संविधान, और उसके सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेशसे होता है, और ये रुढ़ियाँ सदा ही रंगमंच और उसको आनुपगतिक कलाओंकी अनुगामिनी होती हैं। ‘अन्धायुग’ की कला-रुढ़ियाँ अपने सहस्रकों रंगमंचकी सृष्टि न करके विपरीत रूप-स्वभाववाले रंगमंचमें आरोपित की गयी हैं। यही अन्त-विरोध बराबर नाटकके रसास्वादन और वस्तु-ग्रहणमें बाधा डालता है।

नाट्योक्ति, विशेषकर मुक्तवृत्तमें लिखे गये नाटकोंकी अनुकूलता और उपादेयताका आकलन करनेके उद्देश्यसे ही उठाये गये हैं। यहाँपर यह बात पहले ही स्पष्ट कर देना उचित होगा कि पद्यनाट्यका ऐसा परीक्षण रंगमंचके स्वरूपों और व्यावस्थानिकताओंकी ही ध्यानमें रखकर किया जा रहा है। इन प्रश्नोंका सम्बन्ध उन पद्यनाट्योसे नहीं है, जो केवल पाठ्य माने जाते हैं और जिनके सम्बन्धमें अब भी साहित्य-समीक्षकोंमें यह विवाद समाप्त नहीं हुआ कि वे नाटकोंकी कोटिमें रखे जायें या उनको नाट्य-कविता या पद्यबद्ध कथाएँ कहना अधिक उचित होगा।

सबसे पहले मुक्त छन्दकी नाटकीय सम्भावनाओं और उपलब्धियोंपर विचार करना उचित होगा। इसमें संदेह नहीं कि पद्यनाट्यके सवाशोंको अनुकूलतयागिक छन्दोंस मुक्त कर देनेसे उनकी नाटकीय शक्तिकी बड़ी सम्भावनाएँ खुल गयी हैं—यद्यपि अनुकूलतयागिक छन्दमें बाँधे गये संवाशोंको भी बहुत-कुछ सद्गम बाँधोंलापको बाध-रचनाओंमें विभाजित किया जाता था और उनकी छन्द और लयकी सारी व्यवस्था इसी एक उद्देश्यसे की जाती थी। पद्यनाट्य-लेखकोंको इस प्रयत्नमें कभी-कभी सफलता मिली, किन्तु सब निष्कारक देखा जाये तो इससे पद्यनाट्यके संवाशोंका कोई ऐसा रूप नहीं निकल सका जो स्थायी हो सकता और जिसका नाट्य-भाव इतना समर्थ होता कि सफल नाट्य-कृतियोंको जन्म दे सकता। मुक्त-छन्द अधिक स्वाभाविक, भावानुकूल और आलापोचित संवाशोंका आस्वादन देता है, किन्तु हिन्दी-काव्यमें इसकी प्रकृतिकी परम्परा देखी जाये तो ज्ञात होगा कि इसका स्वर और लय ओजस्वी, उदात्त और भारोही रहा है : शायद अपनी प्रकृतिके कारण इस छन्द-योजनामें कवियोंकी नाट्य-गमित उपाकृतियों और दूसरे भावाविष्ट विषयोंमें ही इसका प्रयोग करनेके लिए बाध्य किया। धीरे-धीरे नये काव्य-लेखनमें मुक्त-छन्द हमारे दिनचर्या जीवनके भावधरातलोंमें उतर रहा है और तसमं सद्गम व्यञ्जनाओंका रचाव पैदा हो रहा है; किन्तु अब भी उनमें

विश्लेषण और उद्घाटन करते हैं—सब करते हैं, केवल सहज स्थिति-जन्य संवाद नहीं बोलते ।

इसमें सन्देह नहीं कि यदि हमको पद्यनाट्यकी आवश्यकता है ही, तो उसका सृजन कविके ही हाथों होना; और सम्भवतः वह मुक्त-छन्दमें ही रचा जायेगा । किन्तु नाटक एक ऐसा साहित्य-रूप है जिसे उसका भावक-वर्ग सार्वजनिक रूपसे ग्रहण करता है और उसमें रस लेता है । यह तथ्य सभी युगोंके नाट्य-लेखनका रूप, शैली और उसकी प्रवृत्तियों निर्धारित करनेमें महत्त्वपूर्ण रहता है । अतः यह प्रश्न निरालत कलारमक दृष्टिसे अनिवार्य हो जाता है कि क्या हमारे आधुनिक रसमयका दर्शक-समाज पद्यनाट्यको ग्रहण करने और उसमें रस लेनेकी तैयार है ? और क्या हमारे अभिनेता सन्धात्मक लय और अर्थ, दोनोंकी रक्षा करते हुए संवाचको श्राव्यताके साथ प्रस्तुत कर सकते हैं ? किसी भी नाट्य रूपके प्रचलन, सफलता और शक्ति के लिए रस-रक्षाओंकी विविध सामग्री-की सम्पदा बड़ी महत्ववान् होती है और आजके जागरूक कलाकारको उसका पूरा उपयोग करना होगा । उस सबके बिना नाटक शुद्ध साहित्य-रूप बनकर रह जायेगा—और आज इसी अभिधापसे मुक्ति पानेके लिए वह संघर्ष कर रहा है ।





1 թիվի հոկտեմբեր 1938

Կազմակերպչական և քաղաքական գործունեությունները
 իրենց հարմար ընդունալով, ինքնուրույն կազմակերպված
 շարժումներ են իրականացրել և իրենց հնարավոր
 միջոցներով աջակցություն են ցուցաբերել իր
 արևմտյան հարավային և հարավային շրջաններում
 իրենց հարմար ընդունալով, ինքնուրույն կազմակերպված
 շարժումներ են իրականացրել և իրենց հնարավոր
 միջոցներով աջակցություն են ցուցաբերել իր
 արևմտյան հարավային և հարավային շրջաններում
 իրենց հարմար ընդունալով, ինքնուրույն կազմակերպված
 շարժումներ են իրականացրել և իրենց հնարավոր
 միջոցներով աջակցություն են ցուցաբերել իր
 արևմտյան հարավային և հարավային շրջաններում
 իրենց հարմար ընդունալով, ինքնուրույն կազմակերպված
 շարժումներ են իրականացրել և իրենց հնարավոր
 միջոցներով աջակցություն են ցուցաբերել իր
 արևմտյան հարավային և հարավային շրջաններում
 իրենց հարմար ընդունալով, ինքնուրույն կազմակերպված
 շարժումներ են իրականացրել և իրենց հնարավոր
 միջոցներով աջակցություն են ցուցաբերել իր
 արևմտյան հարավային և հարավային շրջաններում
 իրենց հարմար ընդունալով, ինքնուրույն կազմակերպված
 շարժումներ են իրականացրել և իրենց հնարավոր
 միջոցներով աջակցություն են ցուցաբերել իր
 արևմտյան հարավային և հարավային շրջաններում

* Այսպիսի լրեև անհրաժեշտ է համարվում

हिन्दीमें ऐतिहासिक नाटकोंमें कथानककी ऐतिहासिकता और प्रामाणिकताका कुछ ऐसा आग्रह रहता है कि हम प्रायः उनके नाटकीय और साहित्यिक गुणोंकी ओरसे उदासीन रहते हैं। नाटकोंमें ऐतिहासिक कथानककी प्रामाणिकताका न तो कोई अर्थ है, और न उसे रूढ़नेका प्रयत्न हो किसी भी प्रकारसे उपयोगी और वाञ्छित है। वास्तवमें ऐतिहासिक कथानकोंके आधारपर थोड़ा और सशक्त नाटकोंकी रचना तभी हो सकती है जब नाटककार ऐतिहासिक पात्रों और कथा-प्रतिप्रायोंकी 'अतिहासिक' और 'युगीन' बना देता है, तथा ऐतिहासिक कथाके अन्तर्गतकी आधुनिक अर्थ-व्यंजन प्रदान कर देता है।

द्वितीयके अधिष्ठात नाटककारोंने अपने ऐतिहासिक नाटकोंमें कथाकी प्रामाणिकताका ही आग्रह किया और पात्रोंको नयी सर्जनाएँ और उनका तीव्र चरित्रांकन करनेमें वे व्यस्त रहें। यही कारण है कि हिन्दीका ऐतिहासिक नाटक-साहित्य, जो परिमाणमें चायद सामाजिक नाटक-साहित्यसे भी बड़ा है, नाटकीय गुणोंमें हीन कोटिक है, और वह भले ही पाठक-पुस्तकोंकी मीठी पुरी करता रहे, रंगमालाओंमें कभी भी दर्शकोंको नहीं प्रभावित कर सकता। इसके साथ ही हिन्दीके आधुनिक नाटक-साहित्यकी जो दो-चार थोड़े नाटक-कृतियाँ हैं—'स्कन्दगुप्त', 'कोणाक', 'अग्घायुग', 'आपादका एक दिन' और अब 'लहरोंके राजहंस'—वे सभी ऐतिहासिक हैं।

इनकी श्रेष्ठताका एकमात्र कारण यह है कि इनके द्वारा नाटककारोंने ऐतिहासिक कथानक नहीं दोहराये बल्कि ऐतिहासिक पात्रोंको नये जीवन-सम्बन्धों और नये सम्बन्धोंमें प्रस्तुत किया जिनमें वर्तमान युगके जीवन-आदर्शों और मूल्योंकी प्रतिध्वनियाँ सुनी जा सकती हैं। सभी देशोंके नाटक-साहित्यके इतिहासमें विभिन्न युगोंमें जब भी थोड़े ऐतिहासिक नाटकोंका निर्माण हुआ है तब नाटककारोंने प्राचीन कथानकोंको नयी दृष्टिसे देखा है और उनको नयी अर्थ-व्यंजनाएँ दी हैं—वाह्ये बाईं हकार

29) 412 30) 20) 413) 21) 414) 22) 415) 23) 416) 24) 417) 25) 418) 26) 419) 27) 420) 28) 421) 29) 422) 30) 423) 31) 424) 32) 425) 33) 426) 34) 427) 35) 428) 36) 429) 37) 430) 38) 431) 39) 432) 40) 433) 41) 434) 42) 435) 43) 436) 44) 437) 45) 438) 46) 439) 47) 440) 48) 441) 49) 442) 50) 443) 51) 444) 52) 445) 53) 446) 54) 447) 55) 448) 56) 449) 57) 450) 58) 451) 59) 452) 60) 453) 61) 454) 62) 455) 63) 456) 64) 457) 65) 458) 66) 459) 67) 460) 68) 461) 69) 462) 70) 463) 71) 464) 72) 465) 73) 466) 74) 467) 75) 468) 76) 469) 77) 470) 78) 471) 79) 472) 80) 473) 81) 474) 82) 475) 83) 476) 84) 477) 85) 478) 86) 479) 87) 480) 88) 481) 89) 482) 90) 483) 91) 484) 92) 485) 93) 486) 94) 487) 95) 488) 96) 489) 97) 490) 98) 491) 99) 492) 100)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

मंत्रोंके अतिरिक्त और कोई अतिथि नहीं जाता तो सुन्दरी बाह्य सर्पिणी-
 यो विधुन्व्य हो उठती है। यहीपर नाटकका पहला अंक समाप्त हो जाता
 है। नाटकीय कथाके संवरणकी दृष्टिसे भी यह अंक पहला वरण है।
 इसमें व्यापार और भावकी अन्वितिना पूरा निर्वाह हुआ है। सुन्दरीकी
 पारिविक विदोषताएँ और नाटकीय कथाके दृष्टका पूर्वाभास हो जाता है।
 कामोत्सवका आयोजन इस अन्दर्भमें विशेष नाटकीय अर्थ और तीव्रता
 ग्रहण कर केता है कि दूसरे ही दिन रानी यशोधरा भिक्षुओं बनने का
 रही हैं। उद्योगमें कनख करते हुए राजहंसके नाटकीय व्यापारको
 उपयुक्त परिवेष्ट देनेके लिए ब्रह्म ही कुशल वास्तोचित प्रयोग किया
 गया है।

दूसरा अंक भी सुन्दरीके ही कथमें घटित होता है। नन्द सुन्दरीका
 शृंगार कर रहा है। शेष-शेषमें नेपथ्यसे उबर-पल्ल कर्मचारी इगामागका
 स्वर सुनाई पड़ता है। जिस समय नन्द सुन्दरीके शृंगारमें व्यस्त है,
 बलका यह सन्देश लाती है कि भगवान् गीतम बुद्ध भिक्षुके लिए द्वारपर
 बाये थे और दो बार भिलाकी गावना करनेके बाद वे लौट गये हैं।
 नन्द सुन्दरीसे कहता है कि भूझे जाकर इसके लिए गीतम बुद्धसे दामा-
 याचना करनी चाहिए। सुन्दरी यह कहकर अनुमति देती है कि जाइए,
 लौटकर आप ही इस विशेषकको पूरा करने और तभी वे शेष प्रसाधन
 करूँगी। नन्द चला जाता है और यह अंक नेपथ्यसे इगामागके इस संवादके
 साथ समाप्त होता है: "यह छाया मेरे ऊपरसे हटा दो।—एक किरण...
 कोई एक किरण..."।

इस अंकमें सुन्दरीकी चरित्र-रेखाएँ और स्पष्ट होती हैं, और नन्दके
 मनको दुविधा छोटे-छोटे प्रवृत्त होने लगती है। नन्द हाथमें दर्पण लिये
 सुन्दरीके शृंगारमें योग्य दे रहा है। इतनेमें नेपथ्यसे 'चम्पू वरणं यच्छामि'
 का स्वर सुनाई देता है। सुन्दरी कहती है, "देखिए दर्पण हिन गया",
 और इतनेमें ही नन्दके दुर्वल मनका भावो दृष्ट स्पष्ट हो जाता है। इस

...के ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

के इस संवादसे होता है—“बस एक किरण, केवल एक किरण।”

यह अंक नाटकीय कथाके दृष्टिको तंत्रोंके साथ सहन कर देता है। ऐसी घटनाएँ घटित होती हैं जो नाटकको चरमोत्कर्षपर पहुँचा देती हैं, और कथाके चरम बिन्दुपर ही नाटक समाप्त हो जाता है। अपने सम्बन्धों और परिस्थितियोंसे लड़ते हुए टूटे, स्रष्टित पात्रोंको विषम स्मृतियाँ मनपर छा जाती हैं, और छावो रहती हैं।

वस्तु-विधानकी दृष्टिसे इस संघर्षमें एक कड़ी बहुत कमजोर है। सुन्दरी तथागतसे मिलकर नन्दके वापस आनेकी आहुत प्रतीक्षा करते-करते थोड़ी-सी उनींदो हो जाती है। इतनेमें इवेताग जाता है। अलका हलके पीरोसे उसके पास तक जाती है और उससे नन्दके सम्बन्धमें पूछती है। इवेताग अलकाको नन्दके भिक्षु बननेकी सारी कथा कह सुनाता है, और बताता है कि लीगोवा कहना है कि उसके बाद नन्द विधुन्ध हो कर घने जंगलकी ओर चले गये। इसपर अलका किसी बड़े अनिष्टकी आशंकासे डरकर सुन्दरीको जमाने लगती है, और तभी भिक्षु वेंपमें नन्दका प्रवेश होता है। अलका और इवेतागके वार्तालापके माध्यमसे नाटककारने दर्शकोंको यह तो बता दिया कि जो नन्द नदी-तटपर तथागतके पास अपनी घृष्टताके लिए क्षमा-याचना करने गये थे, वे वहाँ जाकर भिक्षु बन गये हैं, किन्तु नाटकीय प्रभावकी दृष्टिसे इसका परिणाम यह होता है कि जब नन्द स्वयंभू भिक्षु वेंपमें प्रकट हो जाते हैं तो दर्शकोंपर तीव्र और तात्कालिक प्रभाव नहीं पड़ता जैसा कि ऐसी स्थितिमें पड़ना चाहिए।

एक ही दुष्प्र-अवसर और स्थान-अन्वितिका पूरा-पूरा निवार्ति करनेके कारण ही नाटककारको इस महत्त्वपूर्ण प्रसंगको रंगमंचपर दिखानेका मौक़ छोड़ना पड़ा। यदि नाटकीय घटनास्थल प्रासादसे हटकर नदी-तटपर जा सकता तो कथानकमें अधिक विविधता आ जाती और साथ ही नन्दका अन्तर्द्वन्द्व भी उभरकर अधिक स्वाभाविक और स्पष्ट ही आता। यह

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

छायाका सवेत स्पष्ट नहीं होता । जब इयामाग अन्धकूपमें डाल दिया जाता है और उसका नाटकीय कथाके भाग कोई सम्बन्ध नहीं रह जाता और वह किसी प्रयोजनको सिद्धि भी नहीं कर सकता, तो नाटककार जैसे बरबस नाटकमें उसके अस्तित्व और उसके प्रयोजनशीलताको बनाये रखनेके लिए उसे एक प्रतीक बना देता है । इस प्रकार इयामाग नाटकमें एक प्रतीक तो बन जाता है किन्तु वह पात्र नहीं रह जाता, और नाटक चाहता है सचबन, जीवन्त पात्र; अस्पष्ट, निर्जीव प्रतीक नहीं । अब उसके संवाद क्रिया-व्यापारका चलन और उद्घाटन न करके प्रतीकात्मक, सांझानिक वस्तु बन जाते हैं । वह हर स्थितिमें बराबर अपने वस्तुस्थितिमें प्यसे दोहराता है । तीसरे अंकमें नाटकका अन्त इयामागके प्रलापसे ही होता है—“यह अंधेरा मुझसे नहीं मोड़ा जाता” “मुझे एक किरण ला दो” “बस एक किरण ।”

नाटक साहित्यकी एक ऐसी विधा है जिसमें अस्पष्ट संकेतों और प्रतीकोंके लिए बहुत ही कम स्थान रहता है क्योंकि नाटक व्यक्तिपरक नहीं समूहपरक है, और वह एक व्यक्तिकी नहीं एक पूरे समुदायकी एक साथ कलात्मक अनुभूति और रसास्वादन देता है । दर्शक-समुदाय जब रंगशालामें बैठा हुआ नाटकका प्रदर्शन देखता होता है तो न तो उसे इस बातकी मुविधा ही होती है और न उसकी ऐसी मनोवृत्ति ही कि वह कथा-संकेतों और प्रतीकोंकी और पात्रोंके गूढ़ और अस्पष्ट कथनोंको समझे ।

इयामाग प्रतीक बनकर नाटकीय कथाके लीये, स्पष्ट दृष्टिको केवल अस्पष्ट और बुद्धि ही नहीं बनाता, बल्कि वह नाटकके वस्तु-विधान और उसके रूपवन्धकी भी सज्जित और कमजोर कर देता है । नेपथ्यसे मणीत-वर्णोंके समान जिस प्रकारसे इयामागका उपयोग किया गया है वह नाटकीय दृष्टिसे कभी भी वाछित नहीं है, क्योंकि रंगशालामें नाटकीय पात्र कभी भी केवल स्वरके रूपमें दर्शकोंकी ध्यात नहीं हो सकता; वे

एक व्यक्ति : एक युग *

प्रेमचन्द हिन्दीमें सिर्फ़ एक व्यक्तित्व का नाम नहीं है, बल्कि यह एक पूरे युग का प्रतिनिधित्व हो गया है। उनका कथा-साहित्य हमारे समाजके एक युग का दर्पण है। हमीको सत्य करते हुए इजारीयानाट टिबेदीने लिखा था, "मगर कोई उत्तर भारतको समस्त जनताके आचार-विचार, भाव-भाषा, रहन-सहन, आटा-आटाया; गुल-दुल और मुल-मुलवाँ जानना चाहे ना प्रेमचन्दसे अधिक उत्तम परिचायक इन युगमें नहीं पा सकेगा। इन्हे हमसे अधिक सम्बन्धके साथ दिखा सकेबाले परिदृश्यको हिन्दी और उर्दूको दुनिया नहीं जानती।"

वस्तुतः प्रेमचन्दका युग परस्पर विरोधी जनजातिक भाव-धाराका प्रतीक था। भारतीय युवजातिके वे बाह-बाहक थे। कथन-नाशिय, बिनी भी युगको आसन्न विकासकी किण्वन-धारा और सामान्य जन-जीवनके बीच एक भावस्पर्श-संयुक्त नाम करता है। प्रेमचन्द इन युगके निर्माता थे और उसके दर्शनक भी। हमी काय उनके साहित्यमें समस्त-सुधार, राष्ट्रीयता, मानववाद और अहिंस-सर्वांगी कादि अनेक भावों का अद्भुत समन्वय दिखाई पड़ता है। दुर्गम और हम नयी परिस्थितिको उन्मूलन परिधर्तनाको वे गूढ़ अर्थ और अर्थसे दिखाई पड़ते हैं। अन्तमें विवाह, परोषा, लक्ष्मी, विद्वानेक आजायान, दूरेते दूरे परिवागोको बचक और पोशा, विषय-विषय, उदीयार, काँर-का और परवागोके दृश्य, दृश्य,

ॐ प्रेमचन्द : कृष्णमहा सिपाही : अमृतदास

व्यक्तिके व्यक्तित्वपर जोर देनेवाली जीवविद्या तो रिनैसाँकी ही देन है । और फिर प्रेमचन्दका जीवन तो भारतीय रिनैसाँकी एक जीवित तसवीर है, उनका पूरा जीवन ही इस रिनैसाँका परिणाम है ।

उहाँ तक व्यक्तिके जाननेका प्रयत्न है, अमृतरामकी योग्यता स्वतः-व्यक्त है । उन्होंने प्रेमचन्दके जीवनको कमबद्ध रूपमें उपस्थित करनेमें कुछ भी उठा नहीं रखा है । प्रेमचन्दके सम्बन्धमें जीवनी, संस्मरण, विद्वो-पत्री, जद्वीको लोपोको छाया, गवाहियाँ, यह सब कुछ इस विद्याल इमारतके हुए हंट-पत्थरका काम करते हैं । लेखकका कोटाल इस बातमें है कि सामने इस पूरी सामग्रीकी छानबीन की और उसे इस प्रकार सजा-सँवारकर उपस्थित किया कि प्रेमचन्दका जीवन—जन्मसे मृत्यु पर्यन्तका जीवन—दोरे-धीरे खुलता चला जाये । अमृतराममें निःसन्देह यह सब एक बड़ी आत्मोपमा थीर महान् कर्तव्य-बुद्धिसे प्रेरित होकर किया है; किन्तु सोके साथ छतरा, एक श्रयभाव भी चिपका हुआ था । नजदीकी व्यक्ति कायः ही इस छतरके शिकार हो जाते हैं । यह छतरा है अति मूर्खव्यक्तका । यह दुहरा होता है । एक तो निकटताके कारण जीवनीकार व्यक्तिको बहुत बढ़ा-बढ़ाकर चित्रित करता है, दूसरे उसकी त्रुटियों और कमजोरियों-को तोप-डौककर उपस्थित करता है या यदि ऐसा न कर सके तो उन्हें आर्चानिक जामा पहनाकर बड़ी बातका रूप देनेकी कोशिश करता है । यह भीहरा छतरा अमृतरामके भी सामने था । परन्तु वे इससे काफ़ी हद तक बचनेमें सफल हुए हैं ।

अमृतराम इनसे पूरी तरह बच सके हैं, यह कहना तो धायद टोक ही होगा; पर इससे वे बचे रहे । इसलिए उन्हें धायद आश्चर्यकताये अधिक तटस्थताकी एक आन्तरिक चेतनाको सब जगह प्रधानता दी है । इसी कारण जब वे प्रेमचन्दको ऐसी प्रवृत्तियोंका विवरण करते हैं जो स्वयंमें अच्छी और महान् हैं, किन्तु व्यवहारमें उन्हें कमजोर या असफल सिद्ध करती हैं, तो एक हलके-से व्यंग्यका घुट अपने-आप बाँ जाता है ।

180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000

थी—हम तुम्हें गदहा छाननेके पगहेमें बँधवाकर भेग लेगे । ऐसे-ऐसे जादू टोने हैं हमारे पास ।”

इस चित्रमें, जिसे जीवनीकार 'औरतका काटून' कहता है, एक साम ऐवोंकी इतनी बड़ी तालिका सामने आती है कि सहसा सन्देह हो जाता है कि क्या सच इतनी-इतनी 'खूबियाँ' उस औरतमें एक साम इकट्ठा हो पायी थी । प्रयाणोंके बिना एक कदम जाये न चलनेवाला लेखक यहाँ अपने 'सुनते हैं' पर भरोसा कर लेता है । बहरहाल यह प्रसंग प्रेमचन्दके जीवनका सबसे कमजोर अंश है और इस जीवनीके बाद भी वह अपनी जगहपर ही वर्तमान है । कमजोर यह इसलिए नहीं है कि एक लेखकके जीवनकी घटना है बल्कि इसलिए कि यह पूरी घटना प्रेमचन्दके व्यक्ति-त्वसे मेल नहीं जाती । इसलिए हमें इसे उदकी विवक्षता ही मान लेनी चाहिए जैसा कि लेखकने लिखा है, "अगर यह बात सच भी हो कि स्त्री जानकी ईशानके समान ही निर्दोष थी तो भी शायद इस मामलेमें प्रेमचन्दको मर्यादा पुद्गोलम रामचन्द्रके समान दोषी ठहराना भी अन्याय ही, क्योंकि यह प्रसंग केवल दुःखकर है ।”

इस जीवनीका दूसरा पक्ष है व्यक्तिको तरकासोन परिवेशके साथ सही ढंगसे जोड़ने और प्रतिष्ठित करनेका । अमृतरायकी यहाँ भी स्पृहणीय सफलता मिली है । उन्होंने भारतीय पुनर्जागरणके प्रत्येक पहलूका विस्तृत परिचय इस एकाग्रताके साथ दिया है कि उससे प्रेमचन्दके जीवनके उस पहलूको समझाया जा सके । राजनीतिक आन्दोलनोंके चित्रण और उद्घरण कई स्थानोंपर आवश्यकतासे अधिक विस्तृत और भारी प्रतीत होते हैं । सुधारवादी, आदर्शवादी प्रेमचन्दकी अन्तिम कहानियों 'ऊफन', 'पूषकी रात' आदि गहन निराशामें समाप्त होती हैं । गीदानके होरोमें भी यह निराशा किसी-न-किसी रूपमें झलक जाती है । ये प्रश्न प्रेमचन्दके हर पाठकको परेशान करते हैं । ऐसा क्यों हुआ ? जीवनीके अट्टाईसवें प्रकरणमें राष्ट्रीय आन्दोलनोंकी विफलता और प्रेमचन्दकी निजी स्थितिको

21.10.1947 ई. के दिन को, जिनके नाम से ही हमें पता चला कि ये लोग
 भी एक ही हैं, वे भी इसी ही हैं, जो हमें पहले ही पता चला था।
 । ये लोग ही हैं जो हमें पहले ही पता चला था।

यह सब हमें ही पता चला कि ये लोग भी इसी ही हैं, जो हमें पहले ही पता चला था।
 । ये लोग ही हैं जो हमें पहले ही पता चला था।

यह सब हमें ही पता चला कि ये लोग भी इसी ही हैं, जो हमें पहले ही पता चला था।
 । ये लोग ही हैं जो हमें पहले ही पता चला था।

यह सब हमें ही पता चला कि ये लोग भी इसी ही हैं, जो हमें पहले ही पता चला था।
 । ये लोग ही हैं जो हमें पहले ही पता चला था।

नहीं। प्रेमचन्दका व्यक्तित्व कहीं ज्यादा स्पष्ट, स्पष्ट, धूल-माटीसे लिपटा, सधरपरत, रोजमर्राकी समस्याओंसे जुड़ा, बिरता-उदता हमारे सामने खड़ा हो गया है। यह जोबनी एक प्रकारसे हिन्दीके आधुनिक युगके आरम्भका ज्ञान-कोश बन गयी है। इसके माध्यमसे अनेक समस्याएँ— राजनीतिक, सामाजिक, साहित्यिक जो हमारे देशके इतिहासका अंग बन गयीं हैं, मधे सिरसे एक व्यक्तिको सन्दर्भ बनकर उठी हैं और ये 'प्रेमचन्द व्यक्ति' को समसामयिक सहायक हुई हैं। इनसे हमारे साहित्यपर एक नया प्रकाश पड़ा है।

अमृतने इसे कथाकी शैलीमें लिखा है, इसे वे एक परिचित व्यक्ति पर आधारित उपन्यास बताना चाहते हैं। उन्हें अफसोस है, "पटना-प्रसंगोंका आविष्कार करनेकी मुझे छूट नहीं है, कितने ही मोटे-मोटे रसस्रोत में अच्छे तरह गूँठेसे रंधा हुआ है लेकिन मुझे उसकी निहायत नहीं है।" वास्तुतः प्राप्त सामग्रीके आधारपर अमृतने प्रेमचन्दको पुनर्निमित्त नहीं तो पुनः आविष्कृत अवश्य किया है। वे अपने चरित्रके साथ इनमें सम्मेलन हो रहे हैं कि उनका चित्रण जोबनसे स्पष्ट और अनुभूतियोंसे अनुप्राणित दिखाई पड़ता है। प्रेमचन्दके बचपनको ता दीने उन्होंने 'अविधित' समाधिकी अवस्थामें पहुँचकर लिखा है, हिन्दीमें बचपनका इतना सुन्दर, मार्मिक भावपूर्ण वर्णन कम ही दिखाई पड़ता है।

'कलमका सिपाही' अमृतरासकी प्रसंगीय कथोपकथि मानी जायेगी। यह अद्भुत जिस्वाणोई और पदरस उबान किशोरा प्री एक बार अपनी लपेटमें ले लेगी, इसमें तनिक सन्देह नहीं। हिन्दी भाषाकी शुद्धताके प्रेमी सायद भाषासे नाक-नी सिकोड़े; पर भाषाकी जोबनी-व्यक्तियों जो परिविन्न हैं, वे इसकी प्रशंसा ही करेंगे और अमृतकी हादिक बधाई देनेमें बनी संकोचका अनुभव न करेंगे।



4

5